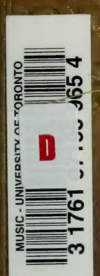
BERÜHMTE MUSIKER



H·REIMANN

BRAHMS

SCHLESISCHE VERLAGSANSTALT
⟨VORMALS SCHOTTLAENDER⟩ G·M·B·H/BERLIN


IZINISCHE BUCHHANDLUNG
WIEN
IX/2. SPITALGASSE 18
VIII. ALSERSTRASSE 19


EX LIBRIS
HERTHA KULISCH
TEUBEL





Berühmte Musiker

Lebens- und Charakterbilder

nebst

Einführung in die Werke der Meister

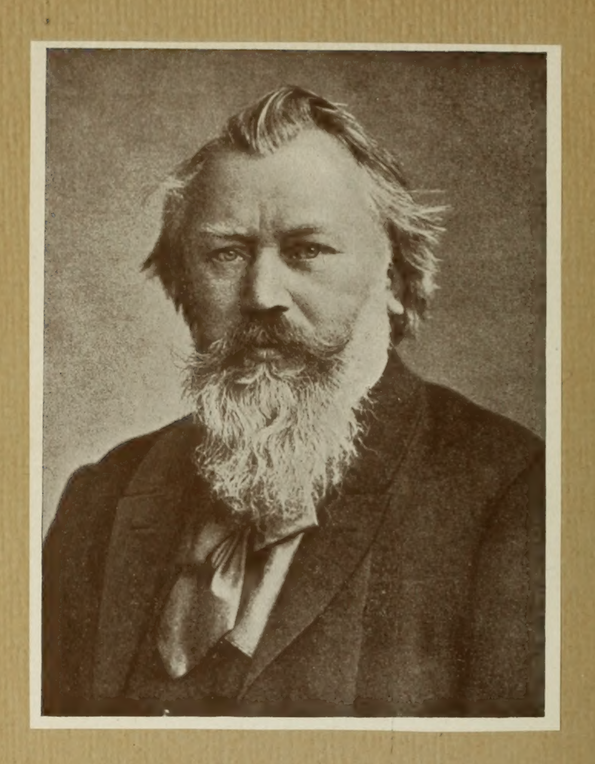
I

Johannes Brahms

In dieser Sammlung erschienen illustrierte Biographien von:

Brahms von Prof. Dr. Heinrich Reimann
Händel von Prof. Dr. Fritz Volbach
Haydn von Dr. Leopold Schmidt
Loewe von Prof. Dr. Heinr. Bulthaupt
Weber von Dr. H. Gehrmann
Saint-Saëns von Dr. Otto Neitzel
Lortzing von G. R. Kruse
Jensen von A. Niggli
Verdi von Dr. Carlo de Perinello
Joh. Strauß von Rud. Freih. von Procházka
Tschaikowsky von Prof. Iwan Knorr
Marschner von Dr. G. Münzer
Beethoven von Dr. Th. von Frimmel
Schubert von Prof. Rich. Heuberger
Schumann von Prof. Dr. Hermann Abert
Chopin von Dr. H. Leichtentritt
Mendelssohn-Bartholdy von Dr. E. Wolff
Bach von Prof. Dr. Heinrich Reimann
Mozart von Dr. Leopold Schmidt
Wagner von Dr. Richard Batka
Liszt von Bruno Schrader





Johannes Brahms

Johannes Brahms

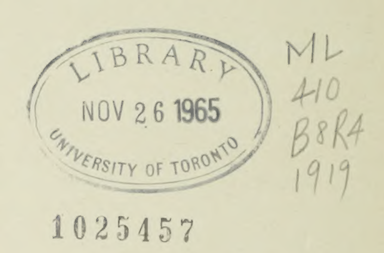
Von

Heinrich Reimann

Fünfte Auflage, durchgesehen und ergänzt von Bruno Schrader



Schlesische Verlagsanstalt
(vorm. Schottlaender) G. m. b. H.
Berlin



Buchdruckerei Richard Hahn (H. Otto), Leipzig

Vorrede

Zur ersten Auflage

Der 3. April 1897 — der Todestag Johannes Brahms' — hat ein Leben, reich an Arbeit und reich an Erfolgen, abgeschlossen. Mit diesem Abschluß ist die Möglichkeit gegeben, dem großen Meister, wie ihn Bülow wiederholt bezeichnete, den Rang und die Stellung in der Musikgeschichte einzuräumen, die ihm nach seinen Werken, 122 an der Zahl, gebührt. Die vorliegende Arbeit, die ihren Schwerpunkt naturgemäß in der Besprechung der Werke und der Darlegung ihres dauernden Wertes hat, versucht in möglichst objektiver Weise jene Aufgabe zu lösen. Sie will den Freunden und Verehrern des Meisters eine Handreichung zur richtigen Wertschätzung derselben sein, und zugleich denen, die Brahms' Werke noch nicht oder noch nicht genügend kennen, das Verständnis für seine Eigenart erschließen.

Zur zweiten Auflage

In verhältnismäßig kurzer Zeit ist eine zweite Auflage meiner Brahms-Biographie notwendig geworden. Ich fasse das auf als ein günstiges Zeichen für die allenthalben zunehmende Verehrung, die man den Werken des vollendeten Meisters entgegenbringt. In dieser Auflage ist der biographische Teil genau überarbeitet und durch reichliche Zusätze, die ich inzwischen bekannt gewordenen Quellen entnommen habe, vermehrt worden. Im Übrigen glaubte ich an der einmal festgelegten Form dieses Buches nichts ändern zu dürfen. Nach wie vor lasse ich authentische Gewährsmänner, wie Hanslick und Billroth sind, zu Worte kommen. Was und wie sie über Brahms schrieben, hat historischen Wert, und deshalb darf es in einer Biographie, wie in vorliegender, die Anspruch auf wissenschaftlichen Wert erhebt, nicht fehlen.

Der Verfasser

Zur dritten Auflage

Die vorliegende dritte Auflage entspricht in allem Wesentlichen der zweiten. Einige unbedeutende Versehen sind verbessert worden. Neu hinzugefügt wurde eine ausführlichere Würdigung des einzigen nachgelassenen Werkes unseres Meisters: der elf Choralvorspiele für Orgel. Auch die Illustrationen haben einige Bereicherungen erfahren.

Der Verfasser

Zur vierten Auflage

Da es dem verdienstvollen, unserer Kunst so jäh entrissenen Verfasser nicht mehr vergönnt war, die gegenwärtige vierte Auflage seines vortrefflichen Werkes vorzubereiten, fiel dem Unterzeichneten diese Aufgabe zu. Er unterzog sich derselben mit der größten Pietät, war aber gleichwohl bemüht, überall Übereinstimmung mit der heutigen Kenntnis von dem Leben und den Werken des behandelten Tondichters herzustellen, wobei natürlich in erster Linie die Veröffentlichungen der Deutschen Brahms-Gesellschaft heranzuziehen waren, aber auch sonstiges Bücher- und Zeitschriftenmaterial durchgesehen werden mußte.

Bruno Schrader

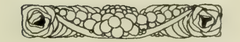
Zur fünften Auflage

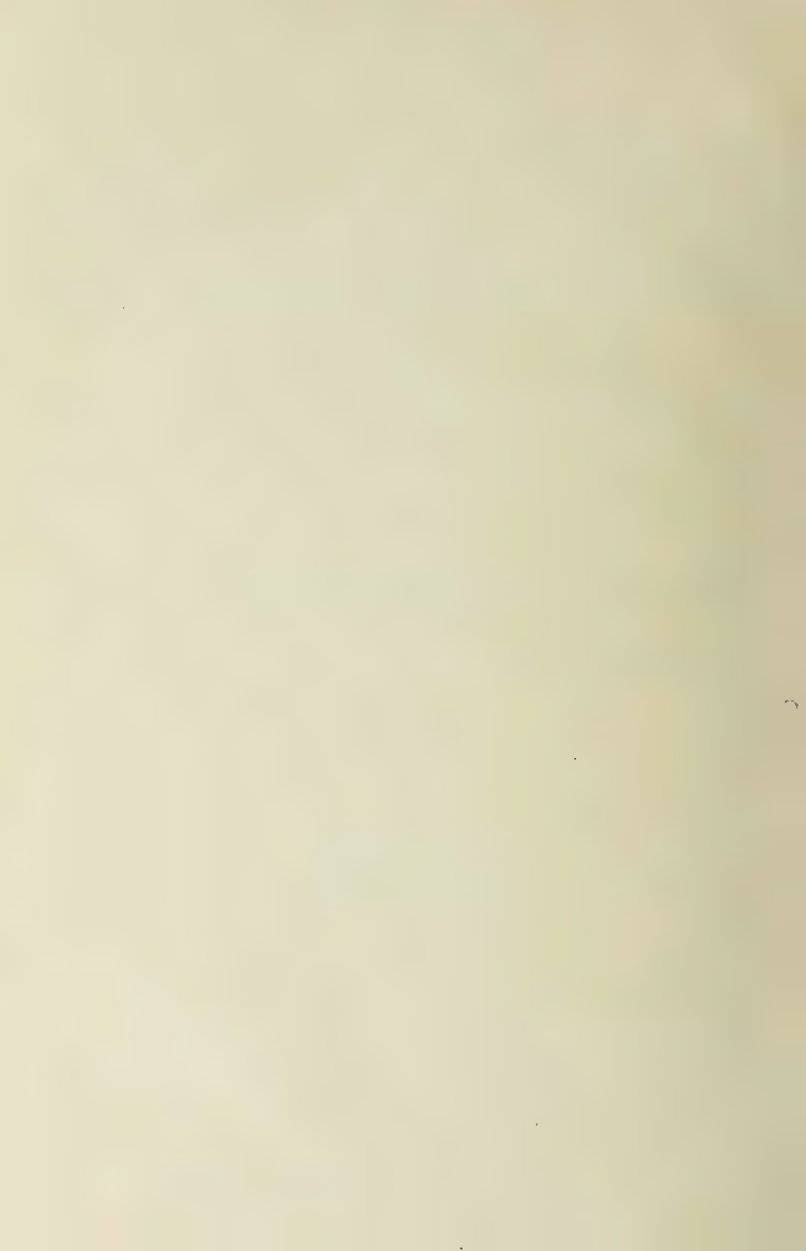
In der vorliegenden fünften Auflage war nichts Wesentliches zu ändern. Immerhin ist sie genau durchgesehen und in allem mit dem gegenwärtigen Wissen von Brahms' Leben und Wirken in Einklang gebracht worden.

Bruno Schrader



Inhaltsverzeichnis







Heide i. Holstein

Jugendjahre in Hamburg

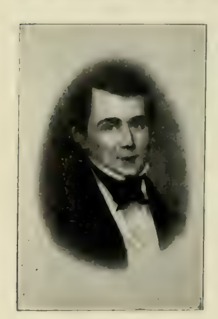
Die Musikgeschichte Hamburgs ist bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts nicht sehr reich an hervorragenden künstlerischen Ereignissen und berühmten Namen. Zwar nahm die Oper durch die Bemühungen Keisers, Matthesons und Händels einen bemerkenswerten Aufschwung, seitdem eine Anzahl Hamburger Bürger im Jahre 1688 dort das erste öffentliche Theater Deutschlands begründet hatten. Aber nach kaum einem halben Jahrhundert sank diese Blüte der musikalischen Hansastadt dahin.

Auch auf dem Gebiete der geistlichen und ernsten weltlichen Musik findet man nur wenig bemerkenswertes: Johann Wolfgang Franck, den Sänger der „Geistlichen Melodien" (1681 erschienen); ferner den in allen Sätteln festen „Hamburger Musikdirektor" Georg Philipp Telemann († 1767); endlich dessen Patenkind, des großen Johann Sebastian Bach zweiten Sohn: Carl Philipp Emanuel Bach († 1788). Diese drei Männer sind wohl die einzigen, deren Ruf Hamburgs Grenzen erheblich überschritten hat und auf die folgenden Generationen überkommen ist. Aber selbst unter diesen Wenigen waren nur Johann Wolfgang Franck und Mattheson geborene Hamburger.

Das 19. Jahrhundert weist auch nur zwei bedeutende Musikernamen auf, deren Träger gebürtige Hamburger waren. Aber es sind die Namen zweier Großen, zweier Männer, die, beinahe unmittelbar aufeinander folgend, zu den Sternen erster Größe am Himmel der Tonkunst zählen: Felix Mendelssohn und Johannes Brahms. So verschieden beide Meister in ihrem äußeren und wohl auch in ihrem inneren Leben waren, so vereinigt sie doch — abgesehen von der bei beiden gleich genialen allgemeinen Begabung für die Kunst — die besondere Vorliebe und Begeisterung für den größten Meister aller Zeiten: für Johann Sebastian Bach. War es durch eine glückliche Schicksalsfügung Mendelssohn vergönnt, Bachs Matthäus-Passion wieder aufzuführen und das Verständnis für den Altmeister neu zu beleben und zu fördern, so war Johannes Brahms' ganzes künstlerisches Wesen in seiner ureigensten Art im wesentlichen auf Bach begründet und wuchs — einer mächtigen Eiche, dem typischen Baume Norddeutschlands, vergleichbar — aus seinem Geiste heraus.

Brahms' Urgroßvater[1]), Peter Brahms[2]), der als Tischler in Brunsbüttel lebte, stammte aus dem Hannöverschen. Aus seiner Ehe mit Sophia Uhl entsproß ein Sohn. Dieser, Johann Brahms, war seines Zeichens Gastwirt und trieb sein

Gewerbe erst zu Neuenkrug im Kirchspiel Wöhrden, später in dem holsteinischen Städtchen Heide[3]) und starb, 70 Jahre alt, im Jahre 1839. Er war verheiratet mit Christiane Magdalene Asmus, einer Bürgerstochter aus Heide. Ihr ältester Sohn Peter Hinrich (geb. 1793, gest. 1863) betrieb wie sein Vater das Gewerbe eines Gastwirts. Eine im Jahre 1809 geborene Tochter starb im frühesten Kindesalter. Der zweite Sohn, geboren am 1. Juni 1806 in Heide, hieß Johann Jacob; er ist der Vater unseres Johannes Brahms. Eine unbesiegbare Leidenschaft zur Musik trat schon in frühester Jugend bei dem Vater unseres Komponisten zutage. Der kleine, damals etwa 5000 Einwohner zählende Ort genügte dem künstlerischen Drange des Jünglings offenbar nicht; denn Johann Jacob entwich zweimal heimlich aus dem Elternhause, um in Hamburg sich eine ihm mehr zusagende Stellung zu verschaffen. Zweimal kehrte er auf elterlichen Befehl zurück; als aber der ungestüme und unbezwingliche Drang den jungen Musiker zum dritten Male aus dem Neste trieb, gab der verständige Vater nach. Johann Jacob wurde mit Wäsche, Kleidung und aller Lebensnotdurft versehen und verließ mit dem Segen des Vaters das elterliche Haus[4]). Dem Mutigen glückte das Wagnis. Seine bedeutenden musikalischen Talente und seine mannigfache Verwendbarkeit als Musiker (er spielte Kontrabaß, Violoncello und Flügelhorn) verschafften ihm bald eine Stellung als Mitglied des Orchesters des Carl Schulze-, später des Stadttheaters, und zwar als Kontrabassist. Im Sommer wirkte Vater Brahms als solcher in einem Sextett mit, welches im Alster-Pavillon konzertierte und für seine Einnahmen auf Tellersammlungen angewiesen war[5]). Für dies „Orchester" arrangierte unser Johannes in seinen Knabenjahren Märsche, Divertissements, sogar ein Original-Sextett komponierte er dafür. Die Mutter unseres Johannes war Johanna Henrika Christine, geb. Nissen, deren vorzügliche Herzenseigenschaften den Mangel einer höheren Geistesbildung ersetzten. An den Eltern hing Brahms mit der ganzen Liebe und Zärtlichkeit eines Kindergemütes. Die Mutter starb im Jahre 1865. Bereits ein Jahr darauf, 1866, heiratete der Vater zum zweitenmal. Aus der ersten Ehe stammen drei Kinder: eine Tochter, Elise, geboren 1831 († 1892), und zwei Söhne. Der älteste, geboren am 7. Mai 1833, wurde nach Ausweis des Taufregisters am 26. Mai desselben Jahres in der St. Michaeliskirche zu Hamburg durch Pastor von Ahlsen getauft und erhielt den Namen Johannes. Paten waren: der Großvater, Johann Brahms; ein Verwandter mütterlicherseits, Diederich Philipp Detmering, und Catharina Margaretha Stäcker. Der jüngere Bruder Fritz (geboren 1835) lebte als Musiklehrer längere Zeit in Venezuela und starb 1885 in Hamburg.



Johann Jacob Brahms



Eduard Marxsen

Die ersten musikalischen Studien unseres Johannes leitete ein Schüler des be-

kannten Hamburger Theoretikers Eduard Marxsen, der Musiklehrer O. Cossel. Diesen seinen ersten Lehrer hat Brahms noch in späteren Jahren in hohen Ehren gehalten. Mit seinem Schüler soll Cossel indessen nicht immer zufrieden gewesen sein. „Es ist schade um ihn," soll Cossel gesagt haben, „er könnte ein so guter Klavierspieler sein, aber er will das ewige Komponieren nicht lassen"[6]). Im übrigen zeigte der zehnjährige Knabe eine so ungemein auffällige musikalische Begabung, daß Vater und Lehrer sich an Marxsen, als die erste musikalische Autorität Hamburgs, mit der Bitte wandten, die Unterweisung des hoffnungsvollen Schülers zu übernehmen. Marxsen schlug anfangs die Bitte ab, später aber ließ er sich auf erneutes Ersuchen bereit finden, dem Knaben wöchentlich eine Unterrichtsstunde zu geben. Doch sollte Cossels Unterricht daneben weitergehen. Der ungeheure Fleiß und die Begeisterung des Knaben, vor allem die sichtbare Beglaubigung eines ganz außerordentlichen Talentes, das nunmehr Marxsen in seiner ganzen Größe nicht länger verborgen bleiben konnte, bewogen ihn, sich ganz des Knaben anzunehmen. „Das Studium im praktischen Spiel," so schrieb Marxsen an La Mara[7]), „ging vortrefflich und es trat immer mehr Talent zutage. Wie ich aber später auch mit dem Kompositionsunterricht einen Anfang machte, zeigte sich eine seltene Schärfe des Denkens, die mich fesselte, und so unbedeutend auch die ersten Versuche im eigenen Schaffen ausfielen, so mußte ich darin doch einen Geist erkennen, der mir die Überzeugung gab, hier schlummere ein ungewöhnliches, großes, eigenartig tiefes Talent. Ich ließ mir deshalb keine Mühe und Arbeit verdrießen, dasselbe zu wecken und zu bilden, um dereinst für die Kunst einen Priester heranzuziehen, der in neuer Weise das Hohe, Wahre, ewig Unvergängliche in der Kunst predige, und zwar durch die Tat selbst."

Auf die Komposition stürzte sich der angehende Künstler mit fieberhaftem Eifer. „Ich komponierte immerzu," so erzählte er seinem Freunde J. V. Widmann; „die besten Gedanken fielen mir ein, wenn ich mir früh vor Tag die Stiefel wichste." Ein andermal äußerte er sich zu demselben Gewährsmann: „Ich komponierte, aber nur in aller Heimlichkeit und in den frühesten Morgenstunden. Den Tag über arrangierte ich Märsche für Blechmusik und des Nachts saß ich in Schänken am Klavier." Die dürftigen Verhältnisse seiner Eltern zwangen dazu, daß der Knabe zeitig Geld verdiente. „Eines Abends spät," so erzählt ein A. Br. in der Neuen Zeitschrift für Musik, „klopfte ein herrschaftlicher Diener an die Haustür des alten Brahms. Man antwortet: „Wecker is doar?" „Du Hein, mak upp, Jehann schall speelen!" „Wo denn?" „Bi



Brahm's Geburtshaus

Schrödern uppn Burstah!" „Wat gift et denn?" „Twee Daler un duhn (betrunken)!" Und „Jehann" mußte aus dem Bett heraus und bei „Schrödern uppn Burstah" aufspielen[8])!

Abgesehen von den rein musikalischen Übungen zeigte der junge Brahms damals schon einen außerordentlichen Drang, sein Wissen zu erweitern. Von fliegenden Trödlern kaufte er allerhand literarische und musikalische Antiquitäten und Kuriositäten und bewies so schon in früher Jugend jenen literarischen Sammeleifer, dem er noch im späten Alter mit wirklicher Leidenschaft nachhing.

Den ersten Schritt in die Öffentlichkeit tat Brahms unter der Ägide seines „Meisters" am 21. September 1848. An diesem Tage gab er sein erstes Konzert, dessen Programm nebst Namen der übrigen Mitwirkenden Hanslick[9]) mitteilt. Ich möchte dem Programm, soweit es Brahms betrifft, nicht bloß den Wert eines „interessanten Kuriosums" zuerkennen, wie Hanslick tut: aus den von dem jungen Künstler vorgetragenen Stücken läßt sich ein Schluß auf seine musikalische Erziehung machen. Brahms spielte als Anfangsnummer ein Adagio und Rondo aus dem A-Dur-Konzert des Mannheimer Komponisten Jacob Rosenhain (geboren 1813), die Tell-Phantasie von Theodor Döhler, ein im „eleganten" Stile der vor-Chopinschen Zeit geschriebenes Stück, ein Fuge von Johann Sebastian Bach, eine Serenade für die linke Hand aus der Feder seines Lehrers und eine Herzsche Etude. Also mitten unter all diesen Virtuosenstücken einer vormärzlichen Epoche der älteste und ewige „Davidsbündler": Johann Sebastian Bach, der Grund- und Eckstein der künstlerischen Entwicklung unseres Meisters. Man sieht, wie der vorzügliche Lehrer bemüht war, außer der „virtuosen" Seite seines Zöglings auch die musikalische zu hegen und zu pflegen, und wie er in dieser Hinsicht denselben gleich von Anfang dem Urquell alles Lebendigen in der Musik zuführte. — Am 1. März 1849 wirkte Johannes in einem Konzert Theodor Wachtels mit und am 14. April 1849 gab er ein zweites eigenes Konzert (Soirée musicale), in dessen Programm der oben genannte gefeierte Hamburger Tenorist, trotzdem er an demselben Tage noch in der Oper zu singen hatte, mit der Romanze aus Donizettis Liebestrank vertreten war. Der junge Brahms spielte Beethovens C-Dur-Sonate (op. 53), eine „Phantasie über einen beliebten Walzer" eigener Komposition, die „Don-Juan-Phantasie" von Thalberg und zum Schluß: „Air italien" von C. Mayer"[10].)

In den Jahren 1849—1852 wird von keinem öffentlichen Auftreten des jungen Künstlers berichtet. Es waren Jahre eingehender und gründlicher Studien, deren Ergebnis ein glänzendes Reifezeugnis aus dem Munde eines der größten damals lebenden Meister sein sollte.

„Neue Bahnen"



Remenyi

Im Jahre 1849 garnisonierten in Altona Reserveabteilungen ungarischer Regimenter. Zu einzelnen der Offiziere dieser Regimenter scheint der ungarische Geiger Remenyi, der vom Wiener Konservatorium aus mit Joseph Joachim bekannt war, freundschaftliche Beziehungen gehabt zu haben. Jedenfalls kam Remenyi in jenem Jahre nach Hamburg und erntete dort, von dem jungen Brahms auf dem Klavier begleitet, durch den „phantastischen Vortrag heimatlicher Tänze" großen Beifall. Im Jahre 1853 — dem Wendepunkt in Johannes Brahms' Leben — konzertierte Remenyi wiederum in Hamburg mit gleichem Erfolge. Johannes war inzwischen in seiner Kunst herangereift und hatte an dem abenteuerlichen Leben Remenyis einigen Gefallen gefunden. Das war der Grund, daß er sich mit ihm zu einer Konzertreise durch Norddeutschland zusammentat. Nach Wüllners Personalbeschreibung war Brahms damals „ein schlanker Jüngling mit langem, blondem Haar und einem wahren Johanniskopf, dem Energie und Geist aus den Augen blitzten". „Bei alledem eine knabenhafte Erscheinung, die in ihrer hellen Stimme und in dem schlichten, grauen Sommerröckchen einen höchst anziehenden Eindruck machte"[11]). Die erste Fahrt, im Juni des Jahres 1853, ging nach Göttingen, wo Joseph Joachim als Hospitant der Universität historische und philosophische Kollegien bei Waitz und Ritter hörte. Joachim hatte ein Jahr vorher (1852) durch den Vortrag des Beethovenschen Violinkonzertes sich Berlin im Sturme erobert und mit demselben Werke einen ähnlichen Erfolg beim niederrheinischen Musikfeste des Jahres 1853 errungen. Von Weimar und dem „neudeutschen" Geiste, der dort herrschte, hatte er sich innerlich bereits halb und halb losgesagt, und die Gunst des kunstliebenden, unglücklichen Königs von Hannover rief ihn ein Jahr später in die ehrenvolle Stellung eines Konzertmeisters der kgl. Kapelle nach der Residenz. Was ihn sofort an den Ankömmling fesselte, war dessen „ausnahmsweises Kompositionstalent und eine Natur, wie sie nur in der verborgensten Zurückgezogenheit sich in vollster Reine entwickeln konnte; rein wie Demant, weich wie Schnee". „In seinem Spiele," so heißt es in einem anderen Briefe Joachims[12]), „ist ganz das intensive Feuer, jene, ich möchte sagen, fatalistische Energie und Präzision des Rhythmus, welche den Künstler prophezeien, und seine Kompositionen zeigen jetzt schon soviel Bedeutendes, wie ich es bis jetzt noch bei keinem Kunstjünger seines Alters getroffen." Die Kompositionen, auf welche sich Joachims Urteil bezog, waren eine Sonate für Klavier und Violine, ein Streichquartett, Lieder, die C-Dur- und Fis-Moll-Sonate, desgleichen das Es-Moll-Scherzo für Klavier. Die Manuskripte trugen die Autorbezeichnung „Johannes Kreisler junior".

Von Göttingen brachte eine Empfehlung Joachims die „Fahrenden" an den kunstsinnigen hannöverschen Königshof und von hier an den musikalischen Fürstenhof Weimars, zu Liszt. Sechs volle Wochen verweilte Brahms auf der gastlichen Altenburg, wo ihn Liszt mit der ihm eigenen, unvergleichlichen Liebenswürdigkeit aufgenommen

hatte. Für seine Kompositionen, namentlich für das Es-Moll-Scherzo (op. 4), zeigte der Meister ein außerordentliches Interesse. Interessant ist das Schicksal der ursprünglich als op. 5 bezeichneten Violinsonate in A-Moll, die Brahms nach Weimar zu Liszt mitgebracht hatte, die aber verloren gegangen ist. In einem Briefe an K. Klindworth schreibt Liszt als NB.: „Remenyi antwortet mir nicht über das Manuskript der Sonate von Brahms (mit Violine). Wahrscheinlich hat er es mitgenommen, denn ich habe zu meinem Ärger meine sämtlichen Musikalien 3mal durchstöbert, ohne das Manuskript auffinden zu können. Vergessen Sie nicht, mir in Ihrem nächsten Brief darüber zu schreiben, denn Brahms bedarf dieser Sonate zum Druck“[13]). Aus einem von La Mara veröffentlichten Briefe Brahms' an Schumann geht hervor, daß diese Sonate an B. Senff in Leipzig zum Verlag übergeben wurde. Trotzdem ist sie nicht erschienen. Eine Spur dieses, wie es scheint, verlorenen Schatzes vermutet A. Dietrich gefunden zu haben. Er erzählt in seinen Brahms-Erinnerungen S. 68:



Johannes Brahms im Jahre 1853

„Als ich im Jahre 1872 am Rhein meine D-Moll-Sinfonie dirigierte, zeigte mir mein Freund v. Wasielewski... eine sehr schön geschriebene umfangreiche Violinstimme und frug, ob ich die Notenschrift schon gesehen. Sofort erkannte ich B.' Handschrift aus frühester Zeit. Wir bedauerten sehr, daß die Klavierstimme dazu nicht zu finden war. Es wird die Stimme der bei Liszt... 1852 verloren gegangenen Violonsonate von B. gewesen sein“.

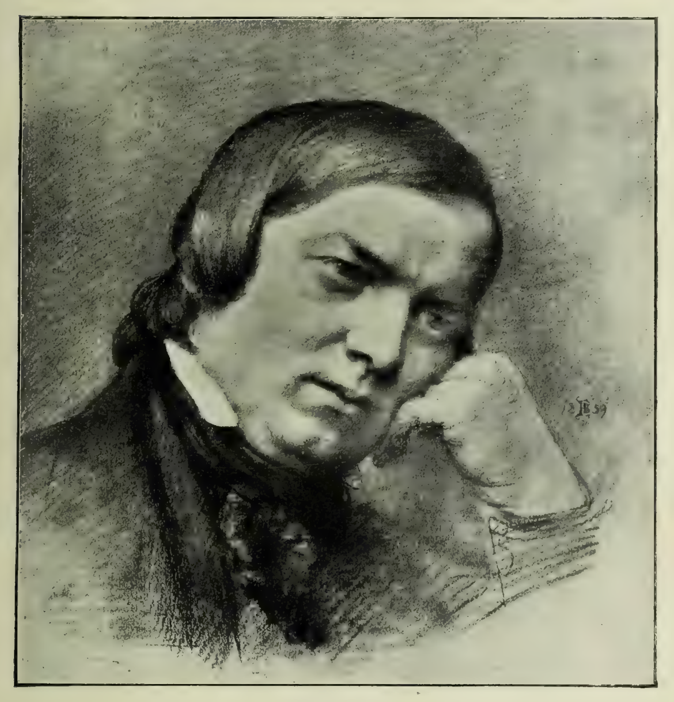
Von Weimar kehrte Brahms ohne Remenyi nach Göttingen zu Joachim zurück. Auf einen kurzen Aufenthalt daselbst folgte eine Reise nach der Schweiz, sodann zu Fuß den Rhein abwärts nach Bonn, wo er die Bekanntschaft Wasielewskis, des Cellisten Reimers und Wüllners machte. Der Letztgenannte teilt in seinen Erinnerungsworten an Brahms über den Eindruck, den er von den Erstlingswerken des Künstlers erhielt, folgendes mit: „Er spielte uns die eben fertig gewordene C-Dur-Sonate op. I, die schon früher vollendete Fis-Moll-Sonate, das Es-Moll-Scherzo und auch Lieder, darunter das oft gesungene: ‚O versenk‘. Wir jungen Musiker waren von ihm und seinen Kompositionen sofort entzückt und begeistert“.

Anfangs Oktober desselben Jahres kam Brahms nach Düsseldorf zu Robert Schumann. Welchen Eindruck der Meister von dem jungen Künstler erhielt, bezeugen seine Briefe an Dr. Härtel und Joachim aus jener Zeit am deutlichsten[14]).

An Dr. Härtel: „Es ist hier ein junger Mann erschienen, der uns mit seiner wunderbaren Musik auf das allertiefste ergriffen hat und, wie ich überzeugt bin, die größeste Bewegung in der musikalischen Welt hervorrufen wird“.

An Joachim: „Wenn ich jünger wäre... [würde] ich vielleicht einige Polymeter auf den jungen Adler, der so plötzlich und so unvermutet aus den Alpen daher geflogen nach Düsseldorf, machen können. Oder man könnte ihn einem prächtigen Strome vergleichen, der, wie der Niagara, am schönsten sich zeigt, wenn er als Wasserfall brausend aus der Höhe herabstürzt, auf seinen Wellen den Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen umspielt und von Nachtigallenstimmen begleitet. Nun ich glaube, Johannes ist der wahre Apostel, der auch Offenbarungen schreiben wird, die viele Pharisäer auch nach Jahrhunderten nicht enträtseln werden“.

An Dr. Härtel: „Über den jungen J. B.... werden Sie in der Neuen Zeitschrift für Musik einen mit meinem Namen unterzeichneten Aufruf finden, der Ihnen näheren Aufschluß geben wird. Ich werde Ihnen dann genaue Mitteilung über die Kompositionen machen, die er herauszugeben beabsichtigt. Es sind Klavierstücke, Sonaten f. Pfte., dann eine Sonate f. Violine und Pfte., ein Trio, ein Quartett, dann viele Lieder, alles von ganz genialer Art. Er ist auch ein außerordentlicher Spieler".



Robert Schumann
(Aus „Berühmte Musiker" Bd. 15: „Schumann" von Prof. Dr. H. Abert)

An Joachim (13. Oktober 1853): „Ich habe angefangen, meine Gedanken über den jungen Adler zu sammeln und aufzusetzen; ich wünschte gern, ihm bei seinem ersten Flug über die Welt zur Seite zu stehen. Aber ich fürchte, es ist noch zu viel persönliche Zuneigung vorhanden, um die dunkeln und hellen Farben seines Gefieders ganz klar vor Augen zu bringen. Habe ich sie beendet, so möchte ich sie seinem Spiel- und Kampfgenossen*), der ihn noch genauer kennt, mitteilen, was vielleicht schon in einigen Tagen sein wird".

*) Gemeint ist natürlich Joachim selbst.

Am 14. Oktober an denselben: „Ich habe den Aufsatz beschlossen und leg' ihn bei. Ich bitte ihn mir sobald als möglich zurück zu schicken . . ."

Dieser in der Folgezeit viel besprochene und bekrittelte Aufsatz Schumanns erschien am 23. Oktober 1853 in der „Neuen Zeitschrift für Musik" (II, S. 184) unter dem Titel: „Neue Bahnen":

„Es sind Jahre verflossen — beinahe ebenso viele, als ich der früheren Redaktion dieser Blätter widmete, nämlich zehn —, daß ich mich auf diesem an Erinnerungen so reichen Terrain einmal hätte vernehmen lassen. Oft, trotz angestrengter produktiver Tätigkeit, fühlte ich mich angeregt; manche neue, bedeutende Talente erschienen, eine neue Kraft der Musik schien sich anzukündigen, wie dies viele der hochaufstrebenden Künstler der jüngsten Zeit bezeugen, wenn auch deren Produktionen mehr einem engeren Kreise bekannt sind. Ich dachte, die Bahnen dieser Auserwählten mit der größten Teilnahme verfolgend, es würde und müsse nach solchem Vorgange einmal plötzlich Einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre. Einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern, wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert, aus dem Haupte des Kronion spränge. Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten.



Johannes Brahms 1862

Er heißt „Johannes Brahms", kam von Hamburg, dort in dunkler Stille schaffend, aber von einem trefflichen und begeistert zutragenden Lehrer gebildet in den schwierigsten Satzungen der Kunst, mir kurz vorher von einem verehrten bekannten Meister empfohlen. Er trug auch im Äußeren alle Anzeichen an sich, die uns ankündigen: „das ist ein Berufener". Am Klavier sitzend, fing er an, wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberische Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und laut jubelnden Stimmen machte.

Es waren Sonaten, mehr verschleierte Symphonien — Lieder, deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen, verstehen würde, obwohl eine tiefe Gesangsmelodie sich durch alle hindurchzieht, — einzelne Klavierstücke teilweise dämonischer Natur von der anmutigsten Form, — dann Sonaten für Violine und Klavier, — Quartette für Saiteninstrumente, — und jedes so abweichend vom andern, daß sie jedes verschiedenen Quellen zu entströmen schienen. Und dann schien es, als vereinigte er, als Strom dahinbrausend, alle wie zu einem Wasserfall, über die hinunterstürzenden Wogen den friedlichen Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen umspielt und von Nachtigallenstimmen begleitet.

Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbare Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor. Möchte ihn der höchste Genius dazu stärken, wozu die Voraussicht da ist, da ihm auch ein anderer Genius, der der Bescheidenheit innewohnt. Seine Mitgenossen begrüßen ihn bei seinem ersten Gang durch die Welt, wo seiner vielleicht Wunden warten werden, aber auch Lorbeeren und Palmen; wir heißen ihn willkommen als starken Streiter".

Die Werke nun, auf Grund deren Robert Schumann seine begeisterte und begeisternde Prophezeiung aller Welt verkündete und die er demnächst zum Druck Breitkopf & Härtel empfahl, waren (mit präsumptiver Opuszahl): „ein Quartett für Streichinstrumente (op. 1), ein Heft von 6 Gesängen (op. 2), ein Scherzo für Pfte. (op. 3), ein Heft von 6 Gesängen (op. 4) und eine große Sonate (in C-Dur) für Pfte. (op.5)".

Hamburg
März 59

Sehr geehrtes, gnädiges Fräulein,

Vor Allem bitte ich Sie, Ihrer Durchlaucht Frau Friedrike meinen ehrerbietigsten Dank für die Uebersendung des neuen Bach'schen Jahrgangs sagen zu wollen.

Wie oft werde ich durch dies Geschenk auf die schönste Weise an die Güte Ihrer Durchlaucht erinnert. Sie wissen aber, wie sehr ich diesen Gottmenschen liebe u. können denken daß seine (von Ihnen so gefürchteten)

Ihnen oft bei mir erklingen.

Ich freue mich daß F. v. H. fleißig fortfahren zu musiciren u. wünschte nur ich könnte auf irgend eine Weise anregend mitwirken.

In dem von Ihnen ange-zeigten Trio ist freilich der Hauptfehler daß die linke Hand, (die ohnedieß gewöhnlich der armen Rechten hilft. Solche Verlegenheit hat man den freundschaftlichen Ueber-muth der Componisten zu ver-danken!

Uebermorgen spiele ich hier einen
Clavier-Concert u. führe einige Tage
später in einem eigenen Concert andre
Werke von mir auf. Joachim u.
Stockhausen die Herzl. Freunde, werden
mehr musikalische Festtage bereiten.
Trotz der verschiedensten Beur-
theilungen die meine Werke erfahren
muss ich ganz vergnügt über meinen
ersten Orchester-Versuch sein u.
ich hoffe bestimmt sie werden auch
in Detmold sich freundliche Zu-
hörer verschaffen.
Und doch ich dich vor Allem

auf später verschob. d. schönen
Spaziergangs-Früchte hoffen.
Den durchlauchtigsten Herrschaften
bitte ich, mich gütigst empfehlen
zu wollen u. verbleibe ich

mit besonderer Hochachtung

Ihr ergebener

Joh. Brahms.

Autograph im Besitze des Herrn Dr. E. Prieger in Bonn und von diesem dem Verfasser freundlichst zur Verfügung gestellt

Die Firma sollte dem Komponisten „ein dem Gehalt der Werke nur mäßig entsprechendes Honorar bewilligen", mit dem Vorbehalt, nach etwa fünf Jahren einen weiteren „Vorteil" dafür zu gewähren. „Im übrigen", fügt Schumann hinzu, „ist er ein höchst bescheidener Mensch und hat sich mit seiner persönlichen Liebenswürdigkeit aller Herzen erobert".

Die Leipziger Verleger wünschten Brahms zu hören und kennen zu lernen. Hierauf erwidert Schumann, er wolle Brahms veranlassen, sobald als möglich nach Leipzig zu reisen und seine Kompositionen dort zu spielen. „Sein Spiel gehört eigentlich zu seiner Musik; so ganz eigentümliche Klangeffekte erinnere ich mich noch nicht gehört zu haben". Die betreffende Aufforderung, nach Leipzig zu reisen, erging an Johannes durch einen von Joachim an seine Adresse übermittelten Brief. Das Schreiben hatte zur Folge, daß Brahms in einem Leipziger Konzerte, am 17. Dezember 1853, seine Kompositionen vorführte. Daraus ergab sich der weitere Erfolg, daß Breitkopf & Härtel sich entschlossen, die beiden Sonaten (C-Dur und Fis-Moll), das erste Heft Lieder (op. 3) und das Es-Moll-Scherzo (op. 4), desgleichen ein zweites Liederheft (op. 7) und das H-Dur-Trio (op. 8), später noch die Schumann-Variationen (op. 9) und die Balladen (op. 10) in Verlag zu nehmen. B. Senffs Verlagshandlung übernahm die F-Moll-Sonate (op. 5) und ein Liederheft (op. 6). Op. 1, 2 (Sonaten) und 6 (Lieder) erschienen bereits im Dezember 1853. Op. 3—5 (Lieder, Scherzo, F-Moll-Sonate), desgleichen 7 (Lieder) und 9 (Variationen) 1854, op. 10 (Balladen) 1856 und zuletzt op. 8 (H-Dur-Trio) 1859.

Wie außerordentlich wohl sich Brahms damals in Leipzig fühlte, ergibt sich aus einem Brief an Dietrich (November 1853), in dem es heißt:

„Über alle Gebühr freundliche Aufnahme habt Ihr mir hier in Leipzig verschafft, und ich kann so ungezogen sein, Euch ganz mit Briefen zu verschonen ... Seit Donnerstag Abend bin ich in Leipzig, habe jedoch nur eine Nacht im Hotel zugebracht. Unser werter .. Freund v. S(ahr) litt es nicht länger. Er opfert sich hier für mich auf. Härtels haben mich unendlich freundlich aufgenommen, ebenso Moscheles und David ..."

Als Ergänzung hierzu diene ein Brief H. v. Sahrs an Dietrich:

„Brahms wohnt bei mir. Er ist ein himmlischer Mensch! Wie muß man Schumann dankbar sein, diesen Kerl ans Tageslicht gebracht zu haben. Die Tage, seitdem er hier ist, gehören zu den schönsten, die ich je erlebt! Er entspricht so ganz dem Ideal, wie ich es mir von einem Künstler gemacht. Und als Mensch! Doch genug, Du kennst ihn ja selbst am besten. Ich habe ihn zu Härtels, Moscheles, David und Anderen geführt. Gestern früh war David bei uns und spielte Brahms' Violinsonate. (Die verloren gegangene, in A-Moll.) B. spielte ihm dann seine C-Dur-Sonate vor. David war ganz verblüfft vor Staunen ..."

Der Eindruck, den Schumanns Aufruf auf die musikalische Welt machte, war, wie es scheint, sehr verschiedenartig. Begeisterte Anhänger nannten Brahms einen anderen Mozart — fügte es sich doch zufällig, daß eine Stelle in dem Liederhefte op. 3 (Nr. 2) an Mozarts „Batti, batti bel Masetto" erinnerte; andere wieder nannten ihn einen zweiten Schumann. Sehr ruhig, aber klar und verständig, nur etwas skeptisch, wie immer, urteilte Bülow, der, auf Schumanns Artikel Bezug nehmend, am 5. November 1853 von Dresden aus an Liszt schrieb:

„Mozart-Brahms ou Schumann-Brahms ne trouble point du tout la tranquillité de mon sommeil. J'attendrai ses manifestations. Il y a une quinzaine d'années que Schumann a parlé en des termes tout à fait analogues du „génie" de W. Sterndale „Benêt" [d. i. Bennett]. Joachim du reste connaît Brahms, de même l'ingermanique Reményi ..."

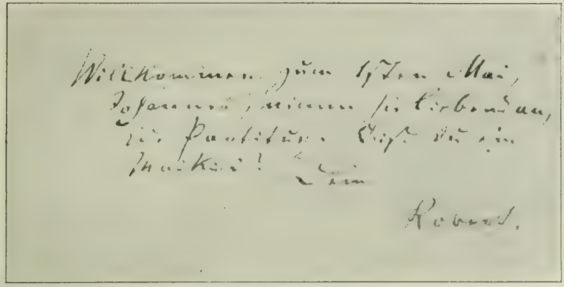
Kurze Zeit darauf, am 4. Januar 1854, erfolgte das erste Zusammentreffen Brahms' mit Bülow, bei Gelegenheit eines Konzertes, das Bülow in Hannover gab. Bülow wohnte in jenen Tagen bei Joachim und schrieb unter dem 6. Januar an seine Mutter:

„Den Robert Schumannschen jungen Propheten Brahms habe ich ziemlich genau kennen gelernt; er ist zwei Tage hier und immer mit uns. Eine sehr liebenswürdige kandide Natur und in seinem Talente wirklich etwas Gottesgnadentum im besten Sinne!"

Zwei Monate später spielte Bülow bereits in einer musikalisch-deklamatorischen Soirée der Frau Adele Peroni-Glasbrenner (Bülow-Briefe II, 183 und 185) den ersten Satz der C-Dur-Sonate (op. 1).

Zahlreiche Berichte und Mitteilungen von Alters- und Kunstgenossen stimmten darin überein, daß es selten eine herzgewinnendere künstlerische Erscheinung gegeben habe als den „jungen Brahms". Sein heiteres, oft übermütig derbes Gemüt, seine tollen Einfälle standen scheinbar im Gegensatz zu dem ernsten und vornehmen, rein künstlerischen Naturell des jungen Mannes. In der Tat ergänzte in Brahms der Mensch den Künstler und umgekehrt, der Künstler den Menschen. Kein Wunder, daß jeder, der den jungen Brahms näher kennen lernte, sich zu dieser seltenen und eigenartigen Erscheinung hingezogen fühlte. Ganz besondere Freundschaft verband, wie schon wiederholt erwähnt, unsern Johannes mit Schumann, Joachim und Albert Dietrich. Zum Düsseldorfer Musikfeste, am 27. Oktober 1853, erwartete man Joachim. Um den Ankommenden zu ehren, machte Schumann den Vorschlag, Brahms und Dietrich sollten gemeinsam mit ihm selber eine Violinsonate komponieren und Joachim raten lassen, von wem jeder einzelne Satz sei. Den ersten Satz, Allegro in A-Moll, übernahm Dietrich, den zweiten, ein Intermezzo in F-Dur, Schumann, den dritten, ein Scherzo in C-Moll, nach einem Motiv Dietrichs aus dem ersten Satze, komponierte Brahms, das Finale (A-Moll, mit Schluß in A-Dur) wieder Schumann. Auf das Titelblatt mit der Widmung an Joachim schrieb Schumann: F. A. E., d. h. **F**rei, **A**ber **E**insam (Joachims Wahlspruch in jener Zeit); zugleich bildeten die Buchstaben, als Noten gedacht, das Hauptthema der Sonate: „In Erwartung der Ankunft des verehrten und geliebten Freundes J. J. schrieben diese Sonate Robert Schumann, Joh. Brahms, Albert Dietrich."

Als Clara Schumann und Joachim das Werk den Komponisten vorspielten, erriet letzterer sofort die Autorschaft der einzelnen Sätze. Leider wurde durch die Deutsche Brahmsgesellschaft nur der Brahmssche, für sich allein kaum brauchbare Satz herausgegeben.



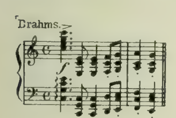
Widmung Robert Schumanns an Brahms
auf der ersten Partitur-Seite der Ouverture zur „Braut von Messina“

Jugendwerke

op. 1—10

Will man beurteilen, ob Schumann sich etwa von persönlicher Sympathie habe verleiten lassen, von Brahms zu schwärmen, anstatt über ihn eine vernünftige, besonnen abwägende Kritik zu schreiben, so muß man die Werke selber reden lassen. Sie mögen in den ersten sieben Jahren für die Verleger freilich ein recht seßhafter Artikel gewesen sein; auch die Fachpresse bekümmerte sich nicht um sie. Erst nach neun Jahren (1862) erstand in dem Dessauer Musiker A. Schubring (DAS) in der „Neuen Zeitschrift“ ein neuer Lobredner des jungen Komponisten und seiner, damals schon bis op. 18 gediehenen Werke.

Gleich das erste Motiv, mit dem Brahms' erstes Werk, seine C-Dur-Sonate, beginnt, hat man als eine ziemlich bedenkliche Anlehnung an Beethoven angesehen. Man vergleiche beide Motive und urteile selbst:

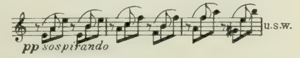




Wer aus zufällig vorhandenen rein äußerlichen Ähnlichkeiten auf eine „Entlehnung“ schließen zu müssen glaubt, erkennt das Wesen beider Motive nicht recht. Sie sind ganz verschieden voneinander, wie die Weiterführung und thematische Verarbeitung beider auf das deutlichste beweist. In ganz neuer und bisher ungewohnter Weise setzt der Mittelsatz in einem durch Fis vorbereiteten A-Moll (anstatt G-Dur) ein.



Das neue Thema

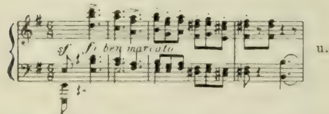


selbst wird in etwas Schumannscher Weise verändert. Der zweite Teil zeigt eine überaus großartig entwickelte Durchführung und eine prächtig ein- und ausgeführte Coda. Der zweite Satz bietet wiederum etwas ganz neues: ein innig zartes

Bergisches Volkslied (dem Thema ist der Text unterlegt: „Verstohlen geht der Mond auf") in folgender Fassung:



Viermal — den vier Strophen des Gedichtes entsprechend, wird das Thema variiert. Dann folgt ein Scherzo. Wir begegnen hier zum erstenmal dem charakteristischen vollgriffigen Brahmsschen Klavierstil: häufige Verdoppelungen der von Terzen oder Sexten begleiteten Melodie durch die Oktave in rechter und linker Hand zugleich. Das Klavier erhält dadurch orchestrale Färbung, man hört ganz deutlich Flöten, Klarinetten und Fagotte. Und so erklärt sich deutlich genug, wie treffend Schumann die Brahmsschen Sonaten „verschleierte Symphonien" genannt hat. Auch Bülow pflichtet dem bei, wenn er von den Flötenstimmen im zweiten Satz spricht[15]) und über Brahmsschen Klavierstil im allgemeinen so urteilt: „Bei Bach muß man immer denken, daß, wenn er Klavierwerke komponierte, die Orgel seine Phantasie beherrschte; bei Beethoven war es das Orchester und bei Brahms sind es beide". Ganz eigenartig und von wunderbarer, edler Leidenschaft durchglüht ist das Trio:

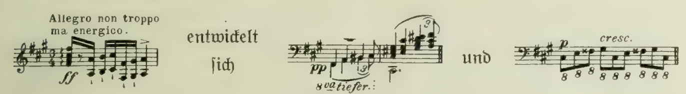




Ein wildes und in ungezähmter, trotziger Kraft einherbrausendes Finale, dessen Mittelsatz (G-Dur) für Brahms höchst charakteristische, rhythmische Verschiebungen aufweist, macht den Schluß. Übrigens soll, wie Dietrich erzählt, dem Komponisten bei diesem Satze das Volkslied: „Mein Herz ist im Hochland" vorgeschwebt haben. Gewiß fehlt diesem Erstlingswerke ebenso sehr die Glätte der früheren Beethovenschen Sonatenform, wie die poetische, man kann wohl sagen, fast unergründliche Tiefe der letzten Sonaten desselben Meisters; wohl aber ist Beethovenscher Impuls, Beethovensche Inspiration vorhanden. In seinem stürmischen, überquellenden Drange gleicht Brahms dem jungen Schumann; aber in der Technik, in der Verarbeitung der Themen, in der Ausgestaltung und Behandlung der Form ist er dem Meister schon überlegen, trotzdem er in formalen Dingen unverkennbar manches von ihm angenommen hat. Wenig vermittelt stehen die stärksten Kontraste einander gegenüber, und das edle künstlerische Maß im musikalischen Ausdruck sowohl, wie in der thematischen Arbeit wird nicht selten vermißt. Alles in allem aber ein Werk voll sprühenden Geistes und kecken Wagemutes! Es wurde Joachim, dem liebsten und treuesten Kunstgenossen, gewidmet.

Die zweite Sonate steht in Schumanns „Florestan- und Eusebius"-Tonart:

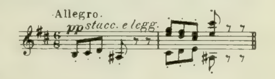
in Fis-Moll. Sie ist — wohlgemerkt — früher entstanden als op. 1 und zeigt darum weder in der Erfindung noch in der thematischen Arbeit die Selbständigkeit der C-Dur-Sonate. Ich möchte das Werk, auf das Schumanns op. 11 innerlich und äußerlich eingewirkt hat, geradezu als die „Schumann-Sonate“ bezeichnen. Überall Florestan- und Eusebius-Stimmung, überall der Wechsel von schwärmerischer Melancholie und leidenschaftlichem Trotz, Humor und Grübelei, Hingebung und energischem Zurückhalten. Auch die Feinheit in der motivischen Gestaltung ist ein Schumannscher Zug. Aus dem Florestan-Motiv

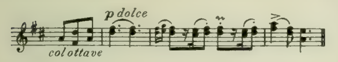


Und wenn sich dann die leidenschaftliche gesangvolle Melodie in zartem Piano und in schwärmerischem A-Dur wiederholt (s. S. 13), so vernimmt man deutlich ein Eusebius-Gemüt. Der zweite Satz klingt fast wieder wie: „Verstohlen geht der Mond auf“. Ein altdeutsches Minnegedicht des Grafen Toggenburg: „Mir ist leide, daß der Winter beide, Wald und auch die Heide, hat gemachet kahl“ liegt der Melodie zugrunde, wie Dietrich zu berichten weiß:

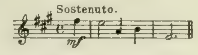


Steht der erste Takt mit dem Hauptmotiv des ersten Satzes in verwandtschaftlicher Beziehung, so erinnert der zweite deutlich genug an das Thema des Mittelsatzes. Auch hier finden sich wieder in unmittelbarer Nähe grelle Kontraste (vgl. S. 20). Das Scherzo, in Schumannscher Manier sich unmittelbar an den zweiten Satz schließend, bringt eine neue Umgestaltung des Hauptthemas, während das Trio wieder die orchestermäßige





Behandlung des Klaviers zeigt und das Trio op. 8 vorherverkündet. Dem letzten Satz[16]) geht eine pathetische Einleitung voraus, der ein schwungvolles Allegro mit wundervollen Klanggebilden als Gegensatz zum Hauptthema folgt. In dem Durchführungsteil begegnen wir allerhand kontrapunktischen Kunststücken (namentlich mehrfachen Umkehrungen des Hauptmotivs), bis eine große Steigerung zu einem phantastischen Schlusse führt, den ich ein poetisch-musikalisches Porträt Clara Schumanns nennen möchte. Der Klangzauber dieses Schlusses, diese zarten Passagen und Arabesken, waren eine ganz besondere Eigentümlichkeit der großen Künstlerin, deren Namen übrigens die Sonate trägt.



Mit dem dritten seiner Werke betrat Brahms dasjenige Gebiet, das ihm die meisten Anhänger gewinnen sollte: das Gebiet des Liedes. Schuberts schier endlose Liederreihe eröffnet als erster Gesang: „Der Erlkönig“, also gleich der Typus eines echt Schubertschen Liedes. Bei Brahms ist es in ganz ähnlicher Weise „Liebestreu“ („O versenk dein Leid, mein Kind“). Die Energie der Deklamation und die Sicherheit im Erfinden des jedesmal richtigen, der Stimmung angemessenen Ausdruckes, der große,

weit ausholende Zug der Melodie, die Befreiung von der Alleinherrschaft der herkömmlichen viertaktigen Periodenbildung, der wundervoll abgestufte Wechsel der Stimmungen, ihre Abschwächung wie ihre Steigerung, die ungemein charakteristische, d. h. selbständige und doch über das richtige Verhältnis niemals hinausgehende Begleitung, das auch äußerlich durch das ostinate, kontrabaßartige Begleitungsmotiv bezeichnete Festhalten der Grundstimmung sind typische Vorzüge fast aller späteren Lieder, soweit überhaupt deren Wesen sich mit dem vorliegenden vergleichen läßt. Keines der fünf anderen Lieder reicht an dieses heran, obwohl einzelne so manche hübsche Eigenart des jungen Künstlers zeigen: so das zweite („Wie sich Rebenranken schwingen") mit der „Battibatti"-Reminiszenz und

f sosten. e molto espr.
meine Tag- und Nachtge-danken

dem kunstvoll geformten Schlusse (Melodie in der doppelten Verlängerung, dazu das obige Motiv in der Begleitung); und namentlich auch das sechste („Lindes Rauschen"), in seiner zarten Empfindung und den sanften melodischen Linien ein echter Brahms, während freilich Nr. 5 („In der Fremde") an dem gleichen Schumannschen Liede einen unüberwindlichen Konkurrenten hat. Das Liederheft ist „Bettina" gewidmet, über deren freundschaftliche Beziehungen zu Joachim und Bülow des letzteren Briefe genaue Auskunft geben.

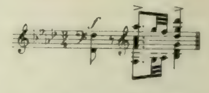


Clara Schumann
(Aus „Berühmte Musiker" Bd. 15: „Schumann" von Prof. Dr. H. Abert)

Im Anschluß an op. 3, Nr. 5 sei hier noch gleich eines anderen Liedes gedacht, das Brahms Schumann nachkomponiert hat: „Mondnacht". Das Lied erschien 1854 als Nr. 1 in den „Albumblättern", einer Sammlung von 8 Liedern von Spohr, Hauptmann u. a. Auch Joachim ist in dieser Sammlung mit einem Liede vertreten, und zwar merkwürdigerweise auch mit einem „Schumannschen" Texte: „Ich hab im Traum geweinet"!

Das als op. 4 veröffentlichte Es-Moll-Scherzo hatte sich, wie erwähnt, des besonderen Beifalls Liszts zu erfreuen. Es ist ein in seinem Anfange leise an Chopin gemahnendes, ganz orchestral gehaltenes, effektvolles und doch klassisch geformtes Klavierstück.

Einen ganz besonders hohen, man kann sagen phantastisch-romantischen Flug unternimmt der junge Komponist in der Sonate op. 5. Sie ist der Gräfin Ida von Hohenthal gewidmet und offenbar nach Schumannscher Art voll persönlicher Beziehungen. Im übrigen ist der Stil durchaus frei und selbständig, ganz der junge Brahms. Bülow schätzte diese Sonate ganz außerordentlich hoch, spielte sie und sprach oft und mit besonderer Vorliebe von ihr. Das kräftige Hauptthema der etwas melancholischen Einleitung des ersten Satzes gibt alsbald den Grundbaß zu dem zweiten Thema:





„Hier muß man andere Saiten aufziehen“, pflegte Bülow zu sagen; es ist ein echtes Gesangsthema, zart und doch voll innerer Glut, mit einer bemerkenswerten „inneren Stimme“ in der linken Hand, die durch Betonung der betreffenden Noten (wie oben durch x angegeben) bemerkbar wird. Eine erstaunliche Tiefe in der Empfindung offenbart uns das „Andante“, eine Liebesszene von bestrickendem, melodischem Zauber:

„Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint,
Da sind zwei Herzen in Liebe vereint
Und halten sich selig umschlungen.“

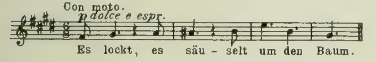
Brahms selbst hat diese Verse Sternaus dem Satze[17]) beigefügt und damit den besten Fingerzeig für die Ausführung und Darstellung des wahrhaft wunderbaren Stückes gegeben. Den Höhepunkt erreicht die schwärmerische Stimmung — beim Eintritt des Des-Dur:



Auf das Scherzo, dessen Hauptthema etwas an das Finale des C-Moll-Trios von Mendelssohn anklingt, folgt ein kurzer Mollsatz, ein „Rückblick“ mit deutlichem Hinweis auf die „Liebsszene“. Die Stimmung ist düster und tief traurig; dumpfes Grabesgeläute in den Bässen und ätherische Schmerzensklänge in der Melodie; alles Tod, Grab und Verwesung! Ein mächtiges Feuer edler, aber starker Leidenschaft durchlodert das ganze Finale vom Anfang bis zum Ende; ein Stück voll starker, bewußter Gegensätze, so schroff nebeneinander gestellt, wie nur in wenig ähnlichen Stücken.

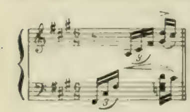


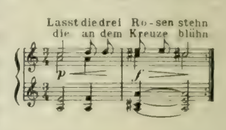
In dem Liederheft op. 6 wird man die national gefärbten Rhythmen und Harmonien in Nr. 1 („Spanisches Lied“) und den herrlichen, frischen Schwung in dem Frühlingsliede: „Es lockt und säuselt“ bewundern können. Wie charakteristisch malt die durch Pausen zerpflückte Melodie das sehnsüchtige, atemlose Drängen nach Frühlingslicht und -luft!



Sein Eigenstes auf dem Gebiete des Liedes gab Brahms bereits mit dem folgenden Liederhefte (op. 7). Das volkstümliche Element, geläutert und verklärt und in die höchste Kunstsphäre gerückt durch eine meisterhafte, phantasievolle musikalische Behandlung, kommt hier zum erstenmal zu schönster Geltung. Lieder wie Nr. 1: „Ein Mäglein saß am Meeresstrand“,

mit der wogenden Begleitung, die in Strophe 3: „Die Wasser spielten ihr schmeichelnd den Fuß" mit ganz besonderer Feinheit ausgestattet ist, der entzückend getroffene Ausdruck der Sehnsucht in Nr. 2 („Parole"), die Stille der Einsamkeit und das Bangen der Erwartung, mit dem synkopierenden e' (zuletzt a') in der Begleitung bei Nr. 3 („Anklänge"); das reizend deklamierte, in freien Perioden sich bewegende schwäbische Volkslied („Die Schwälble ziehet fort"), der seltsame Wechsel von Dur und Moll in dem Volkslied: „Mei Mutter mag mi net" und schließlich die Uhlandsche „Heimkehr" mit dem kühnen, sehr selbständig auftretenden Baßmotive nach Schubertschem Vorbild: — soviel Lieder, soviel charakteristische Merkmale für Brahmssche Art und Kunst.



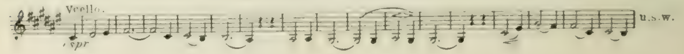


Und nun gar das folgende Werk, das erste größere Kammermusikwerk für Klavier und Streichinstrumente: das Trio (H-Dur) op. 8, ein „lebensvolles kraftstrotzendes Werk" mit einer Fülle der edelsten Melodien, von der kühnen Hand eines sieggewohnten Jünglings entworfen und von der sorgsamen Hand eines angehenden Meisters ausgeführt! Hanslick tadelt an dem Werke die „harmonischen Eruditäten" und nennt es „ein Erzeugnis unausgereifter Künstlerschaft". Möglicherweise haben wir dem Tadel und den Ausstellungen Hanslicks an diesem Werke die zweite Bearbeitung zu verdanken. Ich gestehe offen, daß mir die Reife der zweiten Bearbeitung viel weniger sympathisch ist, als die „unausgereifte Künstlerschaft" des Originales. Wohl enthält der mit dem ergreifend schönen Thema beginnende Satz sogenannte Längen für den, der mit demselben nicht durch oft wiederholte Beschäftigung ganz vertraut ist; die Einführung des zweiten, sogar (wie häufig bei Brahms) eines dritten Themas, die große Ausdehnung des fugierten Durchführungssatzes, das lang ausgesponnene Fugenthema: alles das befremdet bei flüchtiger Kenntnisnahme, wird aber unendlich lieb und vertraut, wenn man die Idee des Ganzen beherrscht. Die Neubearbeitung gibt diesem Satz eine reglementsmäßige, „schöne" Durchführung auf Kosten seiner Ursprünglichkeit. Unverändert ist der zweite Satz, ein köstliches, Leben sprudelndes Scherzo mit einem wundervoll singenden Trio, geblieben. Der dritte Satz mit einem träumerischen Anfangsmotiv in echt Brahmsscher Klangwirkung (Oktaven und Terzen in der hohen Lage der rechten Hand, der Baß in ähnlicher Form in den tiefen Lagen) ist ebenfalls stark umgearbeitet. Das naive Zitat (Schuberts: „Das Meer erglänzte weit hinaus") ist verschwunden und die geniale Coda beseitigt. Den größten und schmerzlichsten Verlust aber hat die Krone des ganzen Trio: das Finale, erlitten! Es wurde der wahrhaft einzig schönen Fis-Dur-Cello-Kantilene beraubt und erhielt









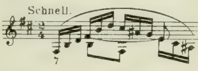
ein mit dem wild phantastischen Hauptmotiv sehr wenig kontrastierendes Seitenthema. Wohl hat das Original Fehler: aber es sind die Fehler der Jugend, die, namentlich bei Brahms, sich mit jedem Tage von selbst korrigierten.

Das Variationenwerk op. 9 knüpft wieder an Meister Schumann an; es ist innerlich wie äußerlich ganz Schumannisch. Was zunächst die auf Bach und Beethoven zurückweisende kunstvolle Handhabung der Variationenform durch Brahms betrifft, so ist diese Eigenart als Brahms' genialste Seite längst bekannt und selbst von der Brahms-Opposition zugestanden. Was bei Mendelssohn das „Lied ohne Worte", bei Schumann das poetisch musikalische Stimmungsbild war, das ist bei Brahms die Variation. Die erstaunliche Phantasie des jungen Meisters zauberte aus dem einfachen Thema eine Fülle neuer Gedanken und musikalischer Gebilde, die in ihren Grundformen immer die Beziehung zu dem gegebenen Thema auf das getreueste festhielten, aber in ihrem Ausbau der genialen Kombinationskraft und der kontrapunktischen Technik den weitesten Spielraum ließen. Es ist die ganz eigentümliche Vereinigung zweier sonst wohl einander widerstrebender Faktoren: gründlicher „Schulweisheit" und weitschweifender, wirklich genialer Phantasie, welche allen Brahmsschen Variationen ihr eigenartiges Gepräge gibt.

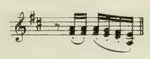
Wir sagten vorhin: dies Werk sei ganz „Schumannisch". Nicht bloß deswegen, weil ihm ein Thema aus Schumanns „Bunten Blättern" (op. 99, Nr. 4, Albumblatt Nr. 1) zugrunde liegt, und mehrfach, wie gleich gezeigt werden soll, Motive aus Werken dieses Meisters „hineingeheimnißt" sind, sondern auch seiner



ganzen technischen Anlage nach. Wie Schumann in op. 5, so behandelt hier auch Brahms die Ober- und Unterstimme als selbständiges Thema. Die letztere kommt namentlich in der 2., 10. und 16. Variation zur Geltung. In der 9. Variation zitiert Brahms Schumanns op. 99, Nr. 5 stellenweise „wörtlich":

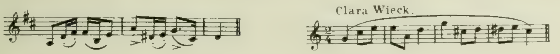


Die 10. Variation bringt das Baßthema im Sopran, die Umkehrung desselben Themas im Baß: dazu in den Mittelstimmen das eigentliche (Sopran-)Thema in der



Verkleinerung: Damit ist i m aber noch nicht genug: in den drei letzten Takte fügt er das Thema (von Clara Wieck) aus Schumanns op. 5 selbst in folgender Weise ein:





und das geht alles so leicht und ungezwungen vor sich, als könnte es gar nicht anders sein. So naiv und unbewußt hat vor Brahms nur Bach kontrapunktiert!

Op. 10 enthält Balladen für Klavier: nordische Balladen, zumeist mit düsterem schwarzbewölktem Hintergrunde, mitunter ganz phantastischen Klanges (Nr. 4, S. 18). Auch Lichtgestalten erscheinen: helläugig, blondhaarig, mit milder lieblicher Stimme singend, echt germanische Typen. Man vergleiche die in lauter Dreiklängen harmonisierte Stelle S. 14, sowie den Anfang der H-Dur-Ballade S. 18, die seltsamerweise scheinbar mit der Mollterz (Vorhalt!) beginnt. Eine bestimmte

Deutung ist nur der ersten Ballade gegeben: „Edward"[18]), nach der bekannten schottischen Ballade, deren Text der Melodie unterlegt ist:



Die Zeit, in welcher Brahms' erste Werke erschienen, war erfüllt mit erbitterten musikalisch-literarischen Kämpfen. Otto Jahn, der Bonner Professor und Mozart-Biograph, donnerte in den damals von Julian Schmidt redigierten „Grenzboten" seine Philippiken gegen Wagners „Tannhäuser" und „Lohengrin" und gegen die musikfortschrittliche „Propaganda der Tat", die Liszt in Weimar und von Weimar aus allenthalben inszenierte. Gegen die „Grenzboten" und ihre angemaßte Qualifikation als „musikalische Fachzeitschrift" zog mit all seinem Ungestüm und ätzendem, sarkastischem Witz der jugendliche H. von Bülow zu Felde. Seine von Satire, Hohn und Spott überquellenden Abfertigungen des „Grenzboten" erschienen in Schumanns Zeitschrift, die nach einigen Schwankungen sich unter Brendels Führung gänzlich in den Dienst der neudeutschen Propaganda für Wagner gestellt hatte. In dieser Umgebung also war jener Aufsatz Schumanns erschienen. Kein Wunder, daß ein Teil, der minder einsichtige und mit den Verhältnissen weniger vertraute, den „neuen Propheten" für einen Parteigänger von Berlioz und Wagner hielt. Die Einsichtigeren, namentlich der engere Wagner-Liszt-Kreis, beobachtete scharfe Zurückhaltung, und nur diejenigen, die dem Schumannschen Kreise näher vertraut waren, drückten dem neuen Streiter in aufrichtiger Sympathie die Hand, darunter selbstredend die Hauptvertreter der Grenzboten-Opposition. Die Werke selbst zeigten jedem, der es sehen wollte, ein überaus kräftiges und vor allem charakteristisches Talent; eine außerordentlich starke lyrische und melodische Begabung, einen feinen Klangsinn, nach Jugendart mehr dem Dämonisch-Finstern, als dem Sonnig-Heiteren und Abgeklärten zugewandt, große harmonische Kühnheit, die sich sowohl in den reichen und originellen Figurationen, als in überraschenden akkordischen Wendungen kundtat, eine üppige Phantasie, fast im Stil der neudeutschen Schule (die Balladen op. 10), und doch wieder als Gegengewicht dazu einen überaus strengen Formensinn bei aller, mitunter sogar zu wenig gezügelten Freiheit in der Handhabung der Form selbst (das Trio, die Variationen). Und zu alledem ein Sinn für das Schlichte, Einfache, Volkstümliche in der Musik, wie es in solcher Unmittelbarkeit und in so feinsinniger, durchgeistigter Auffassung überhaupt noch nicht dagewesen war. Weit entfernt, daß seine Erstlingswerke ganz und gar vollkommene, keinem Tadel zugängliche Kunstwerke gewesen wären, oder daß sie schon mit voller Sicherheit geoffenbart hätten, zu welcher der beiden Richtungen sich der junge Künstler hinwenden würde, zur Partei Wagner-Liszt, oder zur alten ruhmgekrönten Fahne der Klassiker! Die Werke zeigen uns ihren Meister als einen „Herkules am Scheidewege". Op. 10 und op. 4, so manches in op. 9, ferner op. 8 weisen stark nach links, nach der Bahn des radikalen Fortschritts; das Übrige hält sich mehr rechts, aber doch immer noch himmelweit von

der Stelle entfernt, wo der dunkle Pfad beschränkter Reaktion vom konservativen Klassizismus abzweigt. Keines der Werke zeigt den „ganzen Brahms", aber alle den „jungen" Brahms in seiner ganzen Eigenart, die starken, wie die schwächeren Seiten seines erhabenen, herrlichen Talentes. Er lehnt sich bewußt an Schumann an, wo es durch äußere Veranlassung gegeben ist (op. 2 und op. 9). Im übrigen geht er seinen eigenen Weg und fühlt sich stark genug, die betretene Bahn bis zum Ziele zu verfolgen, mag ihm auch das Schicksal zunächst statt der Palmen Dornen auf den Weg streuen.

Aus derselben, allerdings um weniges späteren Zeit — man vergleiche zum Verständnis den Anfang des folgenden Kapitels — sind drei Briefe Schumanns an Brahms datiert. Sie betreffen die Variationen op. 9 und die Fis=Moll=Sonate. Hier ihr Wortlaut:

Endenich, 15. Dezember 1854

Teurer Freund! Könnt' ich zu Weihnachten zu Euch! Einstweilen hab' ich durch meine herrliche Frau Ihr Bild empfangen, Dein wohlbekanntes, und weiß die Stelle recht gut in meinem Zimmer, recht gut — unter dem Spiegel. Noch immer erhebe ich mich an Deinen Variationen; viele möchte ich von Dir und meiner Clara hören; ich beherrsche sie nicht vollständig, namentlich die zweite, die vierte nicht im Tempo, die fünfte auch nicht; aber die achte (und die langsameren) und die neunte — — Eine Erinnerung, von der mir Clara schrieb, steht wohl Seite 14, woraus ist sie? Aus einem Lied? — und die zwölfte — — o könnt ich sie von Euch hören!

Endenich, März 1855

Ihre zweite Sonate, Lieber, hat mich Ihnen viel näher gebracht. Sie war mir ganz fremd; ich lebe in Ihrer Musik, daß ich sie vom Blatte halbweg gleich, einen Satz nach dem andern, spielen kann. Dem bring ich Dankopfer. Gleich der Anfang, das pp., der ganze Satz — so gab es noch nie einen. Andante und diese Variationen und dieses Scherzo darauf, ganz anders, als in den andern, und das Finale, das Sostenuto, die Musik zum Anfang des zweiten Teiles, das Animato und der Schluß — ohne weiteres einen Lorbeerkranz dem anderswoher kommenden Johannes. Und Lieder, gleich das erste, das zweite schien ich zu kennen; aber das dritte — das hat (zum Anfang) eine Melodie, wo gute Mädchen schwärmen, und der herrliche Schluß. Das vierte ganz originell. Im fünften Musik so schön — wie das Gedicht. Das sechste von den andern ganz verschieden. Die Melodie=Harmonie auf Rauschen, Wipfeln, das gefällt mir.

Lieber! Könnt' ich selbst zu Ihnen, Sie wieder zu sehen und zu hören und Ihre herrlichen Variationen, oder von meiner Clara, von deren wundervollem Vortrag mir Joachim geschrieben. Wie das Ganze so einzig abrundet, wie man Sie kennt in dem reichsten phantastischen Glanz und wieder in tiefer Kunst, wie ich Sie noch nicht kannte, verbunden, das Thema hie und da auftauchend, und sehr geheim, dann so leidenschaftlich und innig. Das Thema dann wieder ganz verschwindend, und wie so herrlich der Schluß nach der vierzehnten, so kunstreichen in der Sekunde kanonisch geführten, die fünfzehnte in Ges=Dur mit dem genialen zweiten Teile und die letzte. Und dann hab' ich Ihnen, teurer Johannes, zu danken für alles Freundliche und Gütige, was Sie meiner Clara getan; sie schreibt mir immer davon. Gestern hat sie, wie Sie vielleicht wissen, Bände meiner Kompositionen und die Flegeljahre von Jean Paul zu meiner Freude geschickt. Nun hoffe ich doch auch von Ihnen, wie mir Ihre Handschrift ein Schatz ist, Sie bald in anderer Weise zu sehen. Der Winter ist ziemlich lind. Sie kennen die Bonner Gegend, ich erfreue mich immer an Beethovens Statue und der reizenden Aussicht nach dem Siebengebirge. In Hannover sahen wir uns zum letzten Male. Schreiben Sie nur bald

Ihrem verehrenden und liebenden

R. Schumann

Als Ergänzung und Erläuterung zu Schumanns prophetischem Brahms-Hymnus in der „Neuen Zeitschrift“ mögen hier noch zwei von Hanslick veröffentlichte Briefe des Meisters an seine Gattin ihre Stelle finden:

Aus einem Briefe vom 27. November 1854

Die Variationen von Johannes haben mich bei der ersten Durchsicht gleich und bei tieferer Erkenntnis immer mehr entzückt. An Brahms schreib ich selber noch; hängt sein von de Laurens gezeichnetes Bild noch in meinem Studierzimmer? Er ist einer der schönsten und genialsten Jünglinge. Mit Entzücken erinnere ich mich des herrlichen Eindrucks, den er das erste Mal durch seine C-Dur-Sonate und später Fis-Moll-Sonate und das Scherzo in Es-Moll machte. O könnt ich ihn wiederhören! Auch seine Balladen möcht' ich.

6. Januar 1855

Nun wollte ich Dir, meine Clara, auch ganz besonders für die Künstlerbriefe danken und Johannes für die Sonate und Balladen. Die kenn' ich jetzt. Die Sonate — einmal erinnere ich mich, sie von ihm gehört zu haben — und so tief ergriffen; überall genial, tief, innig, wie Alles ineinander verwoben. Und die Balladen — die erste wunderbar, ganz neu; nur das doppio movimento wie bei der zweiten versteh' ich nicht, wird es nicht zu schnell? Der Schluß schön — eigentümlich! Die zweite wie anders, wie mannigfaltig, die Phantasie reich anzuregen; zauberhafte Klänge sind darin. Das Schluß-Baß-Fis scheint die dritte Ballade einzuleiten. Wie nennt man die? Dämonisch — ganz herrlich und wie's immer heimlicher wird nach dem pp. im Trio; dieses selbst ganz verklärt und der Rückgang und Schluß! Hat diese Ballade auf Dich, meine Clara, wohl einen gleichen Eindruck hervorgebracht? In der vierten Ballade wie schön, daß der seltsame Melodieton zum Schlusse zwischen Moll und Dur schwankt und wehmütig in Dur bleibt. Nun weiter zu Ouvertüren und Symphonien! Gefällt Dir dies, meine Clara, nicht besser als Orgel? Eine Symphonie oder Oper, die enthusiastische Wirkung und großes Aufsehen macht, bringt am schnellsten und auch alle anderen vorwärts. Er muß. Nun grüße Johannes recht und die Kinder, und Du, meine Herzallerliebste, erinnere Dich Deines in alter Liebe ergebenen Robert



Düsseldorf

Stürme und Kämpfe im Leben und in der Kunst

Am 27. Februar 1854 hatte sich Schumann in einem Anfalle von Wahnsinn in den Rhein gestürzt. Schiffer hatten ihn gerettet. Auf die Unglücksnachricht war Brahms sofort nach Düsseldorf übergesiedelt, um der schwergeprüften Gattin mit helfender Hand nahe zu sein. Von Düsseldorf aus besuchte er öfters den kranken Meister, dessen letzte große Lebensfreude sein „Johannes" gewesen war und der nun einer Irrenanstalt (Endenich bei Bonn) zur Pflege übergeben werden mußte. Brahms' Erscheinen wirkte stets besänftigend und beruhigend auf Schumann. Die oben mitgeteilten Briefe sind hierfür ein wahrhaft rührender Beweis. Bei der unendlichen Liebe und Verehrung, welche Brahms für Schumann fühlte, traf denn auch das Ende Juli 1856 erfolgte Ableben Schumanns, von den nächsten Angehörigen abgesehen, niemanden so schwer und so tief, als unseren jungen Künstler. Nächst der Liebe zu dem verstorbenen Meister und der treuesten Anhänglichkeit an dessen Familie scheint in Brahms die Überzeugung lebendig gewesen zu sein, daß er dem Meister, der ihn in so glänzender Weise in die Öffentlichkeit eingeführt hatte, eine Ehrenschuld abzutragen habe. Dieser Schuld glaubte er am besten gerecht zu werden, wenn er Einkehr in sich selbst hielt, sich durch eingehendste und eifrigste Studien weiter förderte und vor allem kein Werk in die Öffentlichkeit brächte, das nicht die allerstrengste und gewissenhafteste Kritik*) vor dem Schöpfer

*) Wenn Weingartner in seinem Vortrage: Die Symphonie nach Beethoven, Berlin 1898, S. 42, meint, Brahms habe an Schumanns prophetisches Urteil über ihn geglaubt und sich als den „Messias der absoluten Musik" gefühlt, so ist demgegenüber zu betonen, daß Brahms nach dem einstimmigen Urteil seiner Zeit- und Jugendgenossen und allen, die ihn näher kannten, ein bescheidener Mann — kein Selbstvergötterer, wie mancher andere — war.

selbst bestanden hätte. Diese überaus strenge Selbstkritik ist Brahms sein ganzes Leben hindurch eigen gewesen. Durch sie erscheint sein künstlerisches Wirken so zweck- und zielbewußt wie bei keinem anderen Künstler. Der Drang, in sich aufzunehmen, zu studieren und zu vergleichen, war bei ihm zum mindesten ebenso stark als der, das Aufgenommene künstlerisch in sich zu verarbeiten und durch die eigene kräftige Individualität umgeformt gewissermaßen zumzweitenmal, und doch als ein gänzlich neues und selbständiges Kunstwerk zu produzieren. Kein Wunder, daß auf diese Weise Brahms seine treuesten Anhänger und Verehrer unter den Musikern fand, die dem musikalischen Tagestreiben fern abgewandt waren, eine genaue Kenntnis der musikalischen Formen und ihrer Entwickelung, sowie Zeit und Vorurteilslosigkeit genug besaßen, sich in seine Werke zu vertiefen.


Brahms und Joachim

In Brahms' ureigenster Natur aber machten sich damals bereits zwei Haupt- und Grundzüge bemerkbar, der ernste, strenge und nahezu tragische Zug in seinem Innern, der an Bach, Beethoven und Mozarts G-Moll-Symphonie gemahnt, und jenes heitere, lebensfreudige Gemüt, das sich im Genusse des Lebens und seiner mannigfaltigen Reize nicht so bald genug tun kann[19]).

War somit in jenen Jahren allerdings seine eigentliche künstlerische Tätigkeit der Außenwelt völlig abgewendet und lediglich auf die innere künstlerische Vervollkommnung gerichtet, so war es ihm dennoch, schon aus materiellen Rücksichten, unmöglich, der Öffentlichkeit völlig fern zu bleiben. Konzertreisen mit Joachim, Stockhausen füllen jene Zeit aus, dazu wiederholter Aufenthalt in Baden-Baden, in der Familie Robert Schumanns. Wie wohl er sich in dem trauten Familienkreise, und insbesondere im Verkehr mit den Kindern Schumanns gefühlt, dafür sprechen am besten seine 1858 ohne Nennung seines Namens und ohne Opuszahl erschienenen „Volkskinderlieder, den Kindern Robert und Clara Schumanns gewidmet", unter denen das „Sandmännchen" durch geistvolle und klangschöne Behandlung des begleitenden Klaviers den Preis davonträgt.


Brahms und Stockhausen

Nach Schumanns Tode ging alles auseinander, was sich an Kunstgenossen um den Meister in Düsseldorf zusammengefunden hatte: Clara übersiedelte nach Berlin, Dietrich ging nach Bonn, Joachim nach Hannover, J. O. Grimm nach Göttingen, und Brahms übernahm die Stellung eines Hofmusiklehrers und Gesangvereinsdirigenten in

Detmold*). Zur selben Zeit entstand auch das Klavierkonzert in D-Moll, ein Werk von so großartiger Konzeption, von solcher Kühnheit der Erfindung und Meisterschaft der Ausführung, dabei von solcher Originalität in der Anlage, daß es geradezu als ein Wendepunkt in Brahms' künstlerischem Schaffen angesehen werden muß. Mit diesem Werke war Brahms seiner Zeit weit vorausgeeilt; daher denn auch der klägliche Mißerfolg, den dies Konzert bei seiner Aufführung am 27. Januar 1859 zu Leipzig davontrug. (Die weniger belangreiche Uraufführung war bereits am 22. Januar in Hannover, im dritten Abonnementskonzerte der dortigen Hofkapelle unter Joachims Leitung gewesen.) In den „Signalen", dessen Herausgeber noch dazu der Verleger zweier Brahmsscher Werke war, las man, das Konzert sei „ein zu Grabe getragenes Produkt von wahrhaft trostloser Öde und Dürre — ein ¾ Stunden langes Würgen und Wühlen", „eine ungegorene Masse mit einem Dessert von schreiendsten Dissonanzen und mißlautendsten (sic!) Klängen." Sogar die „Neue Zeitschrift für Musik" betonte neben dem „dichterischen" Gehalte des Werkes „die Mängel der äußeren Erscheinung" auf das lebhafteste[20]). Brahms selber berichtete seinem Freunde Joachim am Morgen nach der Schlacht folgendermaßen:

„Noch ganz berauscht von den erhebenden Genüssen, die meinen Augen und Ohren durch den Anblick und das Gespräch der Weisen unserer Musikstadt schon mehrere Tage wurden, zwinge ich diese spitze und harte Sahrsche Stahlfeder, Dir zu beschreiben, wie es sich begab und glücklich zu Ende geführt ward, daß mein Konzert hier glänzend und entschieden — durchfiel. Vor allem, es ging wirklich recht sehr gut, ich spielte bedeutend besser als in Hannover und das Orchester ausgezeichnet. Die erste Probe erregte keinerlei Gefühle bei den Musikern oder Zuhörern. Zur 2ten kam aber kein Zuhörer und bei keinem Musiker bewegte sich eine Gesichtsmuskel. Den Abend wurde Elisa-Ouvertüre von Cherubini gemacht, dann ein Ave Maria von demselben matt gesungen, also hofft ich, Pfundts (des berühmten Paukers), D. Verf.) Wirbel würde zur rechten Zeit kommen. Ohne irgend eine Regung wurde der erste Satz und der 2te angehört. Zum Schluß versuchten drei Hände langsam ineinander zu fallen, worauf aber von allen Seiten ein ganz klares Zischen solche Demonstrationen verbot. Weiter giebt's nun gar nichts über dies Ereignis zu schreiben, denn auch kein Wörtchen hat mir noch jemand über das Werk gesagt! David ausgenommen, der sehr freundlich war und sich außerordentlich dafür interessierte und sich Mühe darum gab. Weder Rietz noch Wenzel, Senff, Dreyschock, Grützmacher, Röntgen sagten auch nur das Gleichgültigste. Sahr habe ich heute früh einzelnes gefragt und mich über seine Aufrichtigkeit gefreut. Dieser Durchfall machte mir übrigens durchaus keinen Eindruck, und das bißchen üble und nüchterne Laune hernach verging, als ich eine C-Dur-Symphonie von Haydn und die Ruinen von Athen hörte. Trotz alledem wird das Konzert noch einmal gefallen, wenn ich seinen Körperbau gebessert habe, und ein zweites soll schon anders lauten. Ich glaube, es ist das beste, was einem passieren kann, das zwingt die Gedanken, sich ordentlich zusammenzunehmen, und steigert den Mut. Ich versuche ja erst und tappe noch. Aber das Zischen war doch zu viel."

(A. Moser, J. B. im Briefwechsel mit Joseph Joachim, Bd. 1, S. 227ff.)

Brahms im Leipziger Gewandhause ausgezischt! Aber für die ungebändigte Genialität seines D-Moll-Konzertes war die „musikalische Welt" noch nicht reif. Da hatte es ein anderes Werk aus der Zeit bequemer, mit dem sich der Tondichter den leichteren, heiteren Formen Haydns und Mozarts zugewandt hatte,

*) An diesen Aufenthalt in Detmold erinnert der beifolgend in Faksimiledruck wiedergegebene Brief an eine offenbar den Hofkreisen angehörige Persönlichkeit.

und zwar im besonderen der „Serenade“, d. h. der „Nachtmusik“ für kleines zumeist aus Blasinstrumenten bestehendes Orchester, die zwar traditionell mehr Sätze als die Symphonie aufweist, aber viel einfachere und gefälligere Formen wie diese hat und im ganzen anspruchsloser, bürgerlicher auftritt. Ein „Spielplatz idyllischer Träume“! Gemeint ist hier jene Serenade, die 1860 als op. 11 bei Breitkopf & Härtel erschien und gleich im Anfange einen Gruß an Vater Haydn bringt:

Allegro molto. Horn. Haydn

Das Horn, Brahms' Lieblingsinstrument, tritt hier mit der Hauptmelodie hervor. Zwei Seitenthemata, das eine eine innige Kantilene, das andere eine lustige Tändelei, ein herrlich ausgeführter Durchführungsteil und die „konzertierende Flöte“ am Schlusse sind die Hauptzierden dieses Satzes. — Das Scherzo in D-Moll zeigt bereits den unverfälschten Brahms-Typus; die häufige Verwendung der verkleinerten, sogenannten Neapolitanischen Sexte ist besonders auffällig. Das Trio ist im Stile Haydns und Mozarts gehalten. Von besonders edler Wirkung ist das tiefsinnige, schwärmerische Klarinetten-Solo des folgenden Satzes, während die beiden Menuettsätze G-Moll, und namentlich G-Dur, Miniaturbilder altwienerischer gemächlicher Heiterkeit sind. Das zweite Scherzo enthält eine Anspielung auf Beethoven:

Moderato.

Brahms. Beethoven. *sf* *dim.*

Im Hauptthema des Finale lebt straffer Schumannscher Rhythmus, während das Seitenthema aus einer allerliebsten, fröhlich dahinschlendernden Melodie besteht:

Die beiden folgenden Werke sind die ersten Kompositionen für Gesang mit Orchesterbegleitung: op. 12 (1861) ein „Ave Maria“ für Frauenchor, Streichorchester, die üblichen Holzbläser und zwei Hörner, melodiös und innig gehalten, die Stimmen zuerst einander imitierend, dann sich zu schöner Wirkung vereinigend („Sancta Maria“); op. 13 (1861): „Begräbnisgesang“, eine Vorstudie zum „Deutschen Requiem“, der äußeren Form nach eine Art Trauermarsch für Chor, je zwei Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, drei Posaunen, Tuba und Pauken, dem der Choral: „Nun laßt uns den Leib begraben“ nach Text und Melodie zugrunde liegt. Die düstere Eintönigkeit der Melodie im ersten Teil, die ihren Höhepunkt bei der Stelle: „Erd' ist er und von der Erden“ in einem großartigen Crescendo bis zu den Worten: „Seine Seel' lebt“ erreicht; das gesangvolle C-Dur-Trio („Sein' Arbeit“), in dem bereits die berühmte C-Dur-Stelle der Alt-Rhapsodie leise anklingt; die staunenswerte Sicherheit in der Behandlung der Blasinstrumente, namentlich der Posaunen und Tuben (Partitur S. 5), des Quartettes der Klarinetten und Fagotte (S. 10); und bei all dieser Kunst die schlichteste Einfachheit und Volkstümlichkeit: all diese Eigenschaften geben dem leider viel

Tempo di Marcia funebre. Bass II. *p* Nun lasst uns den Leib begraben.

Liebe Eltern.

Ich hatte gestern große Freude, mein Concert ist ganz trefflich abgelaufen viel schöner als ich hoffte.

Nachdem das Quartett recht wohlgefällig aufgenommen war, haben sich alle Clavierstücke außerordentlich gefallen. Jede Nummer hatte den rechten Beifall, ich glaube, es war ordentlich Enthusiasmus im Saal.

Jetzt könnte ich freilich ganz gute Concerte machen aber an Zeit fehlt mir, denn es nimmt mich für die Zeit zu sehr ein, so daß ich zu nichts Anderem kommen kann.

Ich soll bei diesem Concert auf die Orchester gestanden sein, im Uebrigen war natürlich der Saal mit Freibilleten gefüllt

Ich habe so frei gespielt als spielte ich zu Haus mit Freunden u. durch das Publikum

Autograph im Besitze des Herrn C. H. Detmering in Hamburg und von diesem dem Verfasser freundlichst zur Verfügung gestellt

werde einen herrlich ganz anders ange-
regt als von anderen.
Die Aufmerksamkeit selbst ist schon d.
den Beifall hören d. Sehr!
Unterzeichnet will ich noch sagen daß Hr.
Bagge noch der Einzige war, der über m.
Quartett so absprechend schreibt, die übrigen
Tageblätter hier lobten auch damals sehr.
Ich bin sehr vergnügt, daß ich das Concert
gegeben habe.
Nun sind Ihre Feier-Gäste wohl endlich
los d. da findet sich auch noch einer Minute
Zeit, mir zu schreiben?
Soll Hr. Marschen diesen Brief mit d.
auch daß Bösendorfer von Neujahr kommen
Flügel schicken könnte, da sie zu viel
für Concerte gebraucht werden.
Soll ich mich nun um einen Anderen
für sich erkundigen, ich erwarte Ordre.

Grädener ging eben wirklich in s. Concert,
was Jubiläum d. Instit. betrifft, sehr schwach.
Er wurde in den Blättern fürchterlich bearbeitet
M. [illegible] und andern Ursachen, wie
ich dachte, durchgeführt.
In m. Concert gestern, wollte ich Ihr
Jungfernquartett von mir aufführen, indem mir fürchter-
lich viel Zutrauen d. Ungarischen [illegible],
daß ich ein [illegible] [illegible] ich [illegible]
[illegible] voll.
Am Mittwoch habt Ihr geschrieben geprobt
beim Liedertafel? Glaubt mir davon
u. überhaupt [illegible].
Die jetzigen Verleger, namentlich Spina
u. Levy drängen auf jetzt den Quartett
zum Drucke, indeß es gefällt mir in Nord-
deutschland [illegible] besser d. sonderlich
d. Verleger u. fünf [illegible] entbehren ich
liebe die ganze Idee. Die Stücke vielleicht
mehr gefallen würde.

Kommt Avé öfter zu Euch, hat er Euch auch besonders von Stockhausen erzählt?
Wie steht es mit dem photographirten Mädchen-Quartett, bekomme ich es nicht?
Und M. [illegible] vergesse nicht beim Schreiben zu fragen ob denn Fritz jetzt ganz und gar gesund ist? Und ist er denn auch recht fleißig. Er sollte darauf los studiren daß er nächsten Winter Quart. Soiréen in Hbg. geben kann, ich wollte ihm jetzt an die Hand gehen. Nun muß er fleißig üben und sich umschauen in der Musik.
Schreibt bald und habt lieb
Euren
Johannes.
Hrn. Marxsen herzliche Grüße
und vergeßt mich nicht wegen [illegible].

zu wenig bekannten und doch oft und leicht verwendbaren Werke eine höchst bemerkenswerte Stellung!

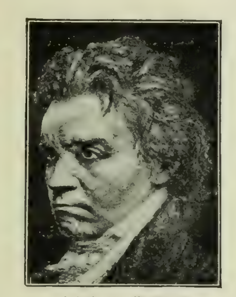
Im gleichen Jahre wie op. 12 und 13 (1861) erschien ferner als op. 14 ein Heft „Lieder und Romanzen", durchweg Volksgesänge, die der junge Meister mit außerordentlichem Feinsinn in die Sphäre des Kunstgesanges gehoben hat, ohne ihnen Blüte und Duft zu rauben. Die Texte stammen fast alle, bis auf das „Sonett": und Nr. 1, das

Langsam, sehr innig

Ach könnt' ich, könnte ver-gessen sie, ihr schö-nes, lie-bes, lieb-li-ches We-sen.

Simrock entnommen ist, aus den von Schumann oft erwähnten „Deutschen Volksliedern" von Baumstark, Kretzschmer und Zuccalmaglio Bd. 2; einzelne, wie Nr. 7, mit einigen unwesentlichen Textabweichungen.

Den Abschluß der Publikationen des Jahres 1861 bildete das „D-Moll-Konzert" für Klavier, also das Musikstück, mit welchem Brahms in Leipzig zwei Jahre vorher ein vollständiges Fiasko erlebt hatte. Brahms hatte das Werk zuerst als „Symphonie" projektiert. Wenigstens deutet eine Notiz in einem Briefe an Schumann — bereits aus dem Januar 1855 — darauf hin: „Übrigens habe ich mich vergangenen Sommer (1853) an einer Symphonie versucht, den ersten Satz sogar instrumentiert und den zweiten und dritten komponiert. (In D-Moll — 6/4 — langsam.)" Dietrich sah den Anfang als Sonate zu zwei Klavieren (Erinnerungen S. 45). Wahrscheinlich war dies nur ein Arrangement des Konzertes selbst. Allerdings spricht er von einem „langsamen Scherzo", das nachher als „Trauermarsch im deutschen Requiem" verwendet worden sei. Das deutet freilich auf ein viersätziges Konzert in symphonischer Form hin. Von dem besagten Symphoniesatze ist im Briefwechsel dieser Zeit öfter die Rede. So schreibt z. B. J. O. Grimm am 31. Dezember 1854 an Brahms[21]): „Joachim billigt die Klarinetten und Fagotts zu Anfang Deines Symphoniesatzes und verwirft entschieden Marxsens Hörner. Überhaupt glaube ich, daß Marxsen Dir mehr als Routinier denn als Poet gerathen hat — möchte den Satz aber gar zu gern wieder einmal sehen." Das Konzert selber spielt dann im Briefwechsel mit Joachim eine große Rolle, wobei die detailliertesten Vorschläge und Ansichten hin- und herlaufen. Nur langsam brach sich das Verständnis für dieses trotzig kühne Werk Bahn, trotzdem — von dem Komponisten abgesehen — auserlesene Künstler wie Clara Schumann, Th. Kirchner, Leschetizky, Mary Krebs, Wilhelmine Clauß-Szarvady u. a. sich desselben annahmen. Ja, selbst die zweite Aufführung des Konzertes in Leipzig — 14 Jahre nach der ersten — mit Clara Schumann am Klavier, fand immer noch nicht allgemeinen Beifall, und erst 1878, am 3. Januar, wo es Brahms selbst zum zweitenmal vorführte, hatte es einigen, vielleicht auch mehr „persönlichen"

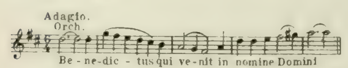


Ludwig van Beethoven
(Aus „Berühmte Musiker" Bd. 13: „Beethoven" von Dr. Th. v. Frimmel)

als wirklichen Erfolg! Bülow war es vorbehalten, dem Werke in der Berliner Philharmonie zu unbestrittenem Siege zu verhelfen, und Bülows Erfolg ist d'Albert treu geblieben. Länger als dreißig Jahre hat es also gewährt, ehe das D-Moll-Konzert die gerechte Würdigung fand. -- Brahms schrieb es im Alter von 25 Jahren! Bedenkt man, daß dies Werk einen völligen Bruch mit dem traditionellen Konzertstil bedeutet und sich geradezu als eine bewußte und absichtliche Verleugnung alles dessen vorstellt, was man bisher „Klavierkonzert" nannte, so wird einem klar, was ein solches „Jugendwerk" zu bedeuten hat. Von dem Spieler fordert es zunächst Entsagung, Verzicht auf alles das, was den Kernpunkt eines „Konzertes" in landläufigem Sinne vorstellt: auf dankbare Passagen, Bravourpartien, die den Beifall der Menge herausfordern; es verlangt Selbstverleugnung und Unterordnung des Solisten als Teil unter das symphonische Ganze; zu alle dem eine viel beschwerlichere und mühsamer zu erringende Technik, die aber andererseits nichts weniger als mühsam und beschwerlich klingen darf; musikalischen Scharfsinn, Tiefe der Empfindung, Witz, Laune, Geistesgegenwart: alles also Ansprüche, die zu erfüllen nicht einmal viele berufen, geschweige denn auserwählt sind! Man hat das Werk mit der 9. Symphonie Beethovens verglichen; richtiger wäre es, dasselbe als einen ganz subjektiven Niederschlag des Eindruckes zu bezeichnen, den jene Symphonie auf den Komponisten gemacht. In der Tat mag es wohl der „gewaltige Nachklang" des gewaltigsten Tonwerkes sein. Dafür spricht am lebendigsten der die beiden anderen Sätze hoch überragende erste Satz. Bülows Wort: „Das in seiner tantalischen Prätension tragische Ringen eines Brahms" scheint mir mit Beziehung auf dieses Werk und seine Schicksale gesagt zu sein. Dem mächtigen, himmelanstürmenden Hauptmotive, das wie Gewittersturm los-

Maestoso. u.s.w. u.s.w.

bricht, steht ein immer noch herb und streng gehaltenes Gegenthema zur Seite:



Dem zweiten Satz war in der Originalpartitur der Text: „Benedictus qui venit in nomine Domini" beigegeben:

Adagio. Orch.
Be - ne-dic - tus qui ve-nit in nomine Domini

Er ist ein mild und voll klingender, religiöser Gesang, mit hohem, begeistertem Aufschwung in seiner allmählichen Entwicklung. Das Finale hat Rondoform, ist aber im Ausdruck trotzig herausfordernd. Voll kühnen Selbstbewußtseins und in Erwartung sicheren Sieges stellt der kampfesmutige Held seinen Gegner.

Die A-Dur-Serenade für kleines Orchester trägt zwar eine spätere Opuszahl (op. 16), ist jedoch unmittelbar nach der in D-Dur komponiert und (in erster Ausgabe) im gleichen Jahre wie jene erschienen (1860). Es geschah gewiß nicht ohne Zweck und Ziel, daß Brahms stets, wenn er sich einer neuen Form zuwandte, dieselbe gleich in zwei Werken zur Darstellung brachte. So wie hier bei dem Serenadenpaar geschah es bei den Sextetten, den ersten Klavier-, wie den ersten Streichquartetten, den Klavier- und Violin-Sonaten, den Ouverturen, Symphonien

usw. Und fast immer zeigt das zu zweit veröffentlichte Werk eine tiefere Auffassung und gründlichere Detailausführung als das erste, das hinwiederum für gewöhnlich an frischer und unmittelbarer Erfindung den Vorzug vor dem anderen hat. Beim ersten überwiegt die Empfindung, beim zweiten die Reflexion, bei jenem der lebendige Impuls, bei diesem die Abgeklärtheit eines feinen Kunstverstandes.

Auch von der A-Dur-Serenade muß das gelten. Der ursprünglichen Form dieser lediglich von Blasinstrumenten ausgeführten „Nachtmusik" nähert sich dies Werk mehr als sein Vorgänger; es verzichtet auf Violinen, und der dunkle, weiche Klang der allein vertretenen tieferen Saiteninstrumente (Bratschen, Violoncelli, Bässe) hat etwas „Heimliches"; andererseits kommen durch jenen Verzicht die Blasinstrumente viel mehr zu dem ihnen in einer Serenade gebührenden Recht. Jeder Satz dieses Musikstückes beweist das schlagend. So der erste: Allegro. mit seinem heiteren Seitenthema:



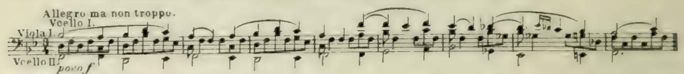
Wundervoll ist am Schlusse in den verklingenden Kontrabässen die träumerische Abendstimmung getroffen; nicht minder in dem auf das Scherzo (mit einem herrlichen Alternativ, Klarinette und Fagott!) folgenden Adagio, dessen ostinater Baß an die alte Ciacona-Form erinnert. In breitem, lieblich dahingleitendem Flusse entfaltet sich die etwas melancholisch gefärbte Abendstimmung dieses Satzes und erreicht in dem Gesang der Klarinette (As-Dur) den Höhepunkt: Clar. *molto espr.*

Ganz originell ist die vielfach durchbrochene, leise, zaghaft und schüchtern erklingende Melodie des Menuettes (nebst Trio, Oboe-Solo) gestaltet, während das Rondo zwar keck und lustig einsetzt, aber immer wieder zu der sanften träumerischen Abendstimmung hinüberleitet.

Die „Gesänge für Frauenstimmen mit Begleitung von Hörnern und Harfe" sind, obwohl äußerlich von den Serenaden weit unterschieden, doch denselben innerlich etwas verwandt. Namentlich der erste Gesang: „Es tönt ein voller Harfenklang" ist ein Klangstück von wundervollem Tonzauber. Etwas nüchtern nimmt sich daneben das Lied des Narren aus Shakespeares „Was ihr wollt" in dieser Form aus; wundervoll ist der (musikalische) Refrain: „Treu hält es" und „Und weine" mit der Imitation im Alt! Auch der dritte Gesang: „Wohin ich geh' und schaue" (Eichendorff) ist, bis auf den stimmungsvollen Schluß, minder hervorragend, dagegen der Gesang aus Fingal von Ossian mit dem herrlichen Trio-Alternativ: „Trenar, der liebliche Trenar starb", der charakteristisch gestalteten Stelle: „Die grauen Hunde heulen daheim, sie sehen seinen Geist vorüberziehen" und dem köstlichen Schlusse: „Weine, o Mädchen von Inistore" (C-Dur-Schluß) außerordentlich wirkungsvoll und bedeutend. Die Serenade op. 16 und diese Frauenchöre waren übrigens die ersten Werke, die die altberühmte Verlagshandlung N. Simrock in Bonn, jetzt in Berlin, in Verlag nahm. Von dieser Zeit ab gestalten sich auch die äußeren Verhältnisse Brahms' günstig, und die Zeit des Ringens und Kämpfens mit der Not des Lebens hat für ihn aufgehört. Um so

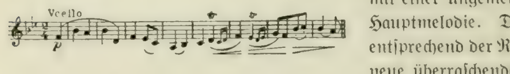
freier und frischer schafft sein nimmermüder, hoffnungsfreudiger Geist. Und diese neue glückliche und beglückende Stimmung findet alsbald ihren schönsten Ausdruck in dem ersten Sextett op. 18 (1862), in dem Werke, das Brahms wirklich populär gemacht, und das alsbald in allen Kreisen, wo Kammermusik gepflegt wurde, begeisterte Aufnahme fand.

Wie bei den „Serenaden“ ist auch für die Wahl dieser Form das Beispiel Mozarts von Einfluß gewesen. Zwar ist auch dieses Werk lange nicht so tief empfunden und so fein erdacht und ausgeführt, als sein vier Jahre später erschienenes Geschwister (op. 36); aber es ist leichter verständlich, melodisch zugänglicher und übersichtlicher in der Struktur. Die sechs Instrumente sind zumeist (z. B. gleich am Anfange) in Gruppen zu drei einander gegenüber gestellt; häufig tritt auch das Quartett der Violen und Violoncelli in Gegensatz zu dem Trio der oberen drei Stimmen (Violinen zusammen mit der ersten Viola).



Die Melodie wie die begleitende, figurierende Stimme sind sehr oft verdoppelt. Das verleiht dem Ganzen einen vollen und doch sanften Klang. Einzelne Instrumente, namentlich das erste Cello wird mit Vorliebe als Soloinstrument zum Träger der Melodie erwählt, so im Seitensatze des ersten Allegro:

Die Durchführung dieses Satzes zeigt wiederum Brahms' starke Seite im hellsten Licht; nicht minder die überraschende im „poco più moderato“ pizzikato verklingende Coda, eine Stelle von zündender Wirkung. Der folgende Variationensatz (D=Moll) zählt zu den schönsten Eingebungen der Brahmsschen Muse. Die prachtvolle Steigerung des etwas düster gehaltenen, aber von edler, männlicher Empfindung getragenen Themas in den ersten drei Variationen hat ihr Gegengewicht in den beiden folgenden (D=Dur), von denen die fünfte in sanften, reizenden Klängen allmählich im pp verhallt. Das kecke, übermütige Scherzo erreicht in dem im Zeitmaß noch gesteigerten Trio den Höhepunkt. Ihm folgt ein Rondo=Finale mit einer ungemein weichen, aber edlen Hauptmelodie. Die Zwischensätze sind entsprechend der Rondoform durch immer neue überraschende Übergänge ganz aus



dem Geiste Beethovens heraus mit dem Hauptthema verbunden, das durch neue Wendungen, neue Modulationen und neue Begleitungsformen immer wieder neuen Reiz enthält. Über das „Sextett“ hat Beethoven seinen Segen gesprochen, Beethoven, der Komponist des berühmten „Septetts“, jenes unvergleichlichen Jungbrunnens echter Kunst.



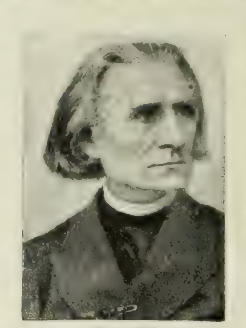
Wiegenlied von Johannes Brahms

Zur Höhe der Meisterschaft

Die Jahre 1858—1861 verlebte Brahms fast ausschließlich in Hamburg, und zwar in einem kleinen Vorort Hamm, bei Frau Dr. Rösing. Ein Freund und Verehrer Brahms' und Joachims, der Hamburger Tonkünstler Theodor Avé Lallemant, bemühte sich 1861 lebhaft, den jungen Meister als Dirigenten der Hamburger Philharmonischen Gesellschaft dauernd an seine Heimatstadt zu fesseln. Leider ohne Erfolg. Hamburg ließ sich diese günstige Gelegenheit entgehen und wählte Stockhausen, der indessen bereits 1866 seines Amtes müde war und abdankte. Da die Vaterstadt Brahms, wo sie ihn haben konnte, nicht haben wollte, entschloß er sich, in Wien sein Glück zu versuchen.

Von dort schreibt er im November 1862 an seinen Freund J. O. Grimm[22]: „Ja so geht's! Ich habe mich aufgemacht, ich wohne hier, zehn Schritt vom Prater, und kann meinen Wein trinken, wo ihn Beethoven getrunken hat. Es ist auch recht lustig und hübsch hier, da's doch nicht besser sein kann." Als Adresse steht neben dem Briefe: Jägerzeil, Novaragasse 39, II, 2. Die Programme, mit welchen er sich in der Stadt Mozarts, Beethovens und Schuberts einführte, brachten[23]) Bachs chromatische Phantasie, Beethovens Es-Dur-Variationen op. 35, Schumanns C-Dur-Phantasie op. 17 und „Concert sans Orchestre" op. 14; von eigenen Kompositionen das A-Dur-Quartett (für Klavier und Streichinstrumente) op. 26, die „Händelvariationen" op. 24 und die F-Moll-Sonate op. 5. Einem diesbezüglichen Bericht Hanslicks zufolge[24]) kam auch noch das G-Moll-Quartett (op. 25) und das Sextett (op. 18) zu Gehör, das letztere an demselben Tage abends, an welchem Wagner vormittags verschiedene Nibelungen- und Tristan-

Fragmente aufgeführt hatte. „Es klang wie eine Erlösung" schreibt dieser Gewährsmann! Von Orchesterkompositionen wurde die D-Dur-Serenade aufgeführt[25]). Als Klavierspieler hatte Brahms den größten Erfolg mit Schumanns op. 17, als Komponist mit den „Händelvariationen" und dem B-Dur-Sextett*). Beiderseits war aber der allgemeine Erfolg und der Eindruck, den die ganze Künstlererscheinung, innerlich wie äußerlich, auf die Wiener maßgebenden Persönlichkeiten machte, so stark, daß man ihm die damals gerade erledigte Stelle eines Chormeisters der Singakademie anbot. Brahms, der inzwischen — an seinem Geburtstage (7. Mai) 1863 — nach Hamburg zurückgekehrt war, nahm die Stelle an und übersiedelte im August desselben Jahres nach Wien. In der österreichischen Kaiserstadt, die von Schumann sogar noch in seinen letzten Düsseldorfer Tagen zu seinem zukünftigen Wohnsitz auserkoren war, und an die Schumann seit seinem Aufenthalt daselbst in den 30er Jahren die schönsten Erinnerungen bewahrte, blieb auch Brahms gern, wie schon die oben angeführte Briefstelle andeutet. Seine Tätigkeit als Dirigent der Singakademie gab ihm Gelegenheit, seinen musikalischen Neigungen Ausdruck zu geben: Aufführungen von Werken Bachs, Händels, Beethovens und Schumanns wurden in erster Reihe in Aussicht genommen. So brachte das erste Konzert (1863) gleich Bachs Kantate: „Ich hatte viel Bekümmernis", Beethovens Opferlied, vier von Brahms vierstimmig gesetzte Volkslieder und Schumanns „Requiem für Mignon". Im folgenden Jahre (1864) kam Bachs Weihnachts-Oratorium zur Aufführung. Unmittelbar nach dieser Aufführung (im Mai) fand die statutenmäßige Neuwahl des Chormeisters auf drei Jahre statt: Brahms wurde wiedergewählt. Aber bereits wenige Monate später (im Juli) legte er das Amt nieder und Dessoff wurde sein Nachfolger. Er selbst begab sich nach Baden-Baden, später nach der Schweiz und zwar nach Winterthur, zu Th. Kirchner. Den Winter 1865/66 brachte er in Karlsruhe zu, wo er in Hermann Levi und dem Kupferstecher Allgeier — dem begeisterten Verehrer Anselm Feuerbachs — liebe Freunde besaß und am 21. November 1865 die zweite Serenade aufgeführt wurde. Im selben Konzert spielte Brahms Schumanns A-Moll-Konzert und Bachs chromatische Phantasie[27]). Mitte April 1866 ist er mit Th. Kirchner zusammen in Zürich und bereits mit Gottfried Keller, vor allem aber mit Billroth, dem berühmten Chirurgen, in regem Verkehr. Billroth schreibt hierüber an Prof. Lübke in Stuttgart[28]):



Franz Liszt
(Aus „Berühmte Musiker" Bd. 21: „Liszt" von Bruno Schrader)

„Seit einigen Tagen ist Brahms hier; er will eine Zeitlang in der Schweiz bleiben und wird in Winterthur bei Rieter-Biedermann sein Hauptquartier aufschlagen. Heute morgen spielten B. und Kirchner auf zwei Klavieren symphonische Dichtungen von Liszt! Horrible Musik! Dante, Mazeppa, Prometheus ... Beim Dante kamen wir nur bis zum

*) Der beifolgend in Faksimiledruck wiedergegebene Brief an die Eltern ist ein herrliches Dokument für den ersten Wiener Erfolg[26]).

Purgatorium; ich legte dann vom medizinischen Standpunkte ein Veto ein und wir purgierten uns mit B.'s neuem Sextett (op. 36), das eben herausgekommen ist..."

Im Juni desselben Jahres ist Brahms wiederum in Zürich bei Billroth, offenbar bei Gelegenheit einer Schweizerreise, für die ihm Billroth den Plan entworfen hatte. Brahms blieb bis zum Winter in Zürich und wohnte unterhalb des sog. „Forsters" am Zürichberg. „Hier schrieb er," wie Steiner berichtet, „den größten Teil des deutschen Requiems und schleppte, um sich die geeigneten Texte aus der Bibel dafür zusammenzustellen, die „große Konkordanz" aus der Stadtbibliothek nach dem Zürichberg hinauf.

„Auch bei Wesendoncks" — den Freunden R. Wagners — „verkehrte B. öfters und er legte ein lebendiges Interesse an den Tag für alles, was man dort über Wagner erfahren konnte. Frau Wesendonck besaß die ersten Skizzen zu „Tristan und Isolde" und eine Klaviersonate im Mskr., Herr W. die von Wagners eigener Hand geschriebene Partitur zum „Rheingold". Diese Sachen betrachtete B. mit einer gewissen Ehrfurcht, wie er denn damals immer mit großem Respekt von Wagner sprach." (F. Hegars Bericht bei Steiner S. 22.)



Brahms, Levi und der Kupferstecher Allgeier in Karlsruhe 1865

Ein seltener Glückszufall fügte es, daß Billroth Ende Mai 1867 einen Ruf als Professor und erster Direktor des Operations-Bildungsinstituts nach Wien erhielt und im Herbst desselben Jahres bereits dahin übersiedelte. Der dauernde Aufenthalt Billroths, seines besten Freundes, in Wien mag zum Teil wohl auch bestimmend für Brahms gewesen sein, seinen definitiven Aufenthalt in der Stadt zu nehmen (1872), die ihm schon seit einem Jahrzehnt sympathisch war. Im übrigen hatte er bereits die Jahre 1867 — 1871, von längeren Konzertreisen in Norddeutschland abgesehen, die er in der Regel nach Weihnachten antrat, zum großen Teil in Wien zugebracht; die Sommermonate pflegte er in Baden-Baden, Bonn oder in der Schweiz zu verleben.

Die Werke, welche in dieser Zeit entstanden, gipfeln in seinem „Deutschen Requiem". Damit ist nicht gesagt, daß im Vergleich zu diesem Meisterwerke die anderen Kompositionen dieser Epoche für gering zu gelten hätten. Auf dem Gebiete der Kammermusik wie des Liedes entstehen in dieser Zeit Werke, die vollauf würdig sind, den besten aller Zeiten beigezählt zu werden.

Ein Teil davon ist gelegentlich des ersten Auftretens Brahms' in Wien bereits erwähnt.

Von einer chronologisch geordneten Besprechung der einzelnen Werke kann jedoch nunmehr, wo Brahms eine selbständige und innerlich gefestigte künstlerische Individualität geworden ist, abgesehen werden. Die Entwicklungszeit ist im wesentlichen vorüber; die Gebiete, auf denen er jetzt seine Haupttätigkeit entfaltet, sind das Lied in seinen mannigfaltigsten Formen, als einstimmiges Lied, Duett, Quartett mit Begleitung; sodann Kammermusik und endlich Chorwerke, anfänglich mit

Begleitung von Orgel oder Pianoforte, dann aber mit großem Orchester: Requiem, Rinaldo, Rhapsodie, Schicksalslied, Triumphlied; also Werke, die auf das genaueste erfüllt haben, was Schumann vorhersagte: „Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Massen im Chor und Orchester ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbare Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor."

Von Liedern für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte erschien zunächst op. 19. Fünf Gedichte, eins von Hölty, drei von Uhland und eins von Möricke; das erste mit dem leidenschaftlichen Schlusse: „Du, die Unsterblichkeit durch die Lippen mir sprühte, wehe mir Kühlung zu", wobei der Eintritt des „es" in die F-Dur-Harmonie der Begleitung einen ganz eigentümlichen, echt Brahmsschen Zauber ausübt. Nr. 2 („So soll ich dich nun meiden") und Nr. 3 („Will ruhen unter den Bäumen") gehören eng zueinander; ist beim ersten (außer dem Anklang an die alten Kirchentonarten) die harmonisch außerordentlich gewählte Schlußkadenz höchst bemerkenswert, so sind bei dem andern die Versetzung der Melodie in die Dur-Tonart und die leicht und graziös die Melodie umschlingenden Arabesken der Klavierbegleitung von besonders „heimlicher" Wirkung! Sehr charakteristisch ist der hammerschwingende „Schmied" (Nr. 4) gehalten. Der Schluß klingt, dem Text entsprechend, wie Glockengeläute.



Ein Lied von selten schöner Klangwirkung, bei ganz origineller Ausführung im ganzen wie im einzelnen, ist die „Aeolsharfe": freier, rezitativischer Stil vereint sich mit streng moderiertem; der Wechsel von A-Dur und As-Dur, der wundervoll getroffene Ausdruck wehmütiger, sehnsüchtiger Klage, insbesondere aber wieder die Begleitung zu den Schlußversen: „die volle Rose streut, geschüttelt, all' ihre Blätter vor meine Füße" — sind genial erdacht und meisterhaft ausgeführt.

Die folgenden zwei Liederhefte op. 32, enthalten Lieder und Gesänge von A. von Platen und G. F. Daumer[29]. Wir begegnen hier zum erstenmal demjenigen Dichter, dessen glühend heiße Natur und stark realistische, aber doch durchaus edle Auffassung der Sinnenwelt und des Sinnenlebens Brahms außerordentlich sympathisch war. Daumer, von dem Brahms gegen 54 Texte, eigene Dichtungen und Übersetzungen, komponierte, zeigt ein Gefühlsleben von unendlicher, edler Leidenschaft und Tiefe. Es ist durchaus bewußte, keine traumselige, blinde Leidenschaft, die bloß mit schönen Worten spielt und glatte Phrasen drechselt; kein schwärmerisches Helldunkel, kein zielloses Schwelgen in verschwommenen Stimmungen: aus seinen Poesien weht ein kräftiger, gesunder, lebensfreudiger Sinn, der das Leben um des Lebens willen genießt. Es findet sich kaum ein Dichter, der bei aller Idealität der Empfindung dennoch so ganz im wirklichen Leben wurzelte und dessen dichterische Phantasie so leicht sich der Welt des reinen Menschen anschmiegte. Allerdings gesteht Billroth (in bezug auf op. 65), Daumer sei ihm beinahe ebenso unverständlich als Wagner, und fügt hinzu: „Aber wenn Brahms die Stimmung eines Gedichtes fesselt, die tiefe Empfindung, oder gar ein volkstümlicher Charakter, so kann er nicht widerstehen."[30])

Gleich der erste Daumersche Text, den Brahms komponierte, ist eins der tiefsten und schönsten Lieder (Nr. 2): „Nicht mehr zu dir zu geh'n beschloß ich". Wie wundervoll trifft Brahms den Ton zarten, überlegenen Humors in Nr. 7:

„Bitteres zu sagen denkst du", in Nr. 8 den schmerzlich süßer Resignation: „So stehn wir, ich und meine Weide". Nr. 9 endlich: „Wie bist du meine Königin". Der Ausdruck edelster Hingabe, der in dem „wonnevoll" dieses Liedes liegt, ist unübertroffen. Ein Wort über das Ritornell. Die Phrasierung in der rechten Hand ist der Motiv-Imitation entsprechend so zu gestalten:



Unter den Platenschen Texten dieser Liederhefte sei insbesondere Nr. 1: „Wie raffe ich mich auf", Nr. 3 mit der unruhig suchenden Begleitung („Ich schleich' umher") und das leidenschaftlich drängende („Hinaus in die Luft!") Nr. 5 erwähnt.

Unmittelbar folgten als op. 33 die fünf Hefte Magelonen-Romanzen, Brahms' berühmtes Liederwerk, dem ihm befreundeten Sangesmeister Stockhausen gewidmet. Die ersten beiden Hefte waren bereits 1862 in Münster am Stein bei Kreuznach, am Fuße der Ebernburg komponiert worden. Hier befanden sich damals zur Sommerfrische Frau Schumann mit ihren Kindern, Brahms und A. Dietrich. Die Lieder stammen aus Tieds „Wundersamer Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter aus der Provence". Aus dem Zusammenhange mit der „Historie" gelöst, erscheinen sie im einzelnen wie im ganzen recht unverständlich. Darum sei hier kurz der Hauptinhalt jener „Liebesgeschichte" erzählt. Den jungen provençalischen Grafen Peter drängt sein Inneres von dem väterlichen Schlosse hinweg und hinaus in die Fremde. Ein Fahrender singt ihm: „Keinen hat es noch gereut, der das Roß bestiegen ..." Er zieht von den Eltern fort und singt zur Laute ein „altes Lied" mit „lauter Stimme": „Traun, Bogen und Pfeil". Er hatte von Magelone, der schönen Tochter des Königs von Neapolis gehört und wünscht sie zu sehen. Am Hofe des Königs sitzt sie beim Mahle ihm gegenüber; sie entläßt ihn mit freundlichem Blick. Wie berauscht eilt er in den Garten, die Fontänen plätschern, die Bäume rauschen, und leise singt er: „Sind es Schmerzen ..." Magelonens Amme wird die Liebesbotin zwischen Peter und Magelone; der Dienerin schenkt er einen der drei köstlichen Ringe, die ihm die Mutter gegeben. In den Ring steckt er eine kleine Pergamentrolle mit folgendem Liede: „Liebe kam aus fernen Landen ..." Magelone liest es und ist tief gerührt. Sie nimmt den Ring, den die Amme ihr schenkt, befestigt ihn an einer Schnur um den Hals und träumt selig von dem Geliebten. Neue Botschaft an den Ritter. Sie erhält den zweiten Ring, wieder mit einem Liede: „So willst du des Armen ..." Magelone gestattet dem Ritter, sie in ihrer Kammer zu sprechen, und Peter jubelt: „Wie soll ich die Freude, die Wonne denn tragen ..." Als er Abschied von ihr genommen, küßt er seine Laute, weint heftig und singt „mit großer Inbrunst": „War es dir, dem diese Lippen bebten ..." Inzwischen soll Magelone nach dem Willen des Vaters einem anderen Ritter vermählt werden. Sie beschließt, mit Peter zu entfliehen. Der Ritter nimmt Abschied von seiner Kammer, der Stadt und seiner Laute: „Wir müssen uns trennen, geliebtes Saitenspiel ..." Auf der Flucht bettet der Ritter die Ermüdete unter dem „Schirmdach eines grünen Baumes" und singt: „Ruhe, süß Liebchen, im Schatten ..." Ein Rabe raubt der Schlafenden die Ringe, die er der Geliebten geschenkt. Peter verfolgt

den Vogel, der dem Meere zufliegt und die Ringe samt dem „Zindel"*) in die Flut fallen läßt. Wogen und Wind treiben ihn den Ringen nach ins weite Meer hinaus: „So tönet denn, schäumende Wellen . . ." Inzwischen erwacht Magelone, sieht sich verlassen und klagt, nachdem sie auf langer, einsamer Wanderung zur Hütte eines alten Schäfers gelangt ist: „Wie schnell verschwindet . . ." Peter kommt indessen zum Sultan, wo er die Aufsicht über einen schönen Garten erhält. Dort singt er unter den duftenden Blumen des Gartens: „Muß es eine Trennung geben . . ." Des Sultans Tochter Sulima liebt ihn, ihre Sklavin führt ihn in den Garten, wo ihr Lied erklingt: „Geliebter, wo zaudert dein irrender Fuß?" Peter entflieht; wie der Gesang vor seinen Ohren verklungen ist, faßt er wieder frischen Mut und singt: „Wie froh und frisch mein Sinn sich hebt . . ."**) Nach langer Irrfahrt kommt er endlich an die Schäferhütte, wo er seine Magelone wiederfindet: „Treue Liebe dauert lange".

Ein Wort über den musikalischen Wert dieser vielgesungenen und allgemein bewunderten Romanzen ist fast überflüssig. Mit staunenswerter Sicherheit beherrscht Brahms die große, dem weit ausgeführten szenischen Stimmungsbilde sich nähernde Liedform. Überall ist, auch bei dem verschiedenartigsten Empfindungsausdruck, die Einheit des Stiles gewahrt, und die musikalische Ausdrucksform hat durch diese Romanzen eine Bereicherung erfahren, die nur mit Beethovens Liederkreis „An die ferne Geliebte" und Schuberts großen Liederzyklen zu vergleichen ist.

Heft I und II dieser Gesänge erschienen 1865, Heft III bis V 1868. Vom letzteren Jahre ab beginnt Brahms' Liederquell besonders reichlich zu fließen. In schneller Aufeinanderfolge erscheinen nicht weniger als sechs neue Liederhefte. Op. 43 und op. 46 bis 49, im ganzen 25 Lieder, darunter: „Von ewiger Liebe", „Mainacht" („Wann der silberne Mond"), „Das Lied des Herrn von Falkenstein", „An die Nachtigall", „Sonntag" („So hab' ich doch die ganze Woche"), „Der Gang zum Liebchen" („Es glänzt der Mond nieder") und das „Wiegenlied") — um nur die allerberühmtesten und ganz allgemein zu höchster Anerkennung gelangten Lieder zu nennen. Sie alle sind ausnahmslos vollgültige Beweise für die Unerschöpflichkeit des Brahmsschen Melodienreichtums. Wie edel ist durchweg die Melodie empfunden, wie ganz und gar abgewandt von dem Alltäglichen, Gemeinen, namentlich von den Liedern, die aus der Volksseele entsprungen sind („Sonntag", „Wiegenlied")! Wie wunderbar den alten Weisen in Melodie und Harmonie nachgebildet sind die altdeutschen Volkslieder dieser Hefte: „Ich schell mein Horn ins Jammertal" und „Vergangen ist mir Glück und Heil" mit ihren reinen Dreiklangsharmonien; wie eminent charakteristisch und doch durchaus volkstümlich ist der Heroismus und die stürmische Liebessehnsucht der Jungfrau in „Herrn von Falkenstein" musikalisch gezeichnet; wie graziös sind die böhmischen Volksliedertexte behandelt („Gang zum Liebchen" und „Sternchen mit dem trüben Schein") im Gegensatz zu den sentimentalen Liedern aus des „Knaben Wunderhorn" („Überläufer", „Liebesklage"). Und nun gar die Daumerschen Texte! Von wahrhaft klassischer Ruhe, gepaart mit höchster Anmut und Grazie, sind die

*) Die seidene Hülle, in der die Ringe steckten.

**) Die drittletzte und vorletzte Romanze bei Tieck sind nicht komponiert.

„Kränze“[31]) — eine vollendete antike Elegie nach Form und Inhalt. Wie leicht und zierlich und doch innig empfunden ist „Botschaft“, wie glühend heiß die „Liebesglut“, beide aus Daumers Hafis, wie Schubertisch dagegen „Magyarisch“ aus der „Polydora“[32]). Unter den Hölty-Liedern: „Schale der Vergessenheit“[33]), „An die Nachtigall“[34]) trägt die „Mainacht“[35]) unbestritten den Sieg davon. Nur ein Lied überstrahlt die „Mainacht“: „Dunkel wie dunkel“ nach Wenzigs Übersetzung aus dem Wendischen, ein Lied, das auf diesem Gebiete „den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen“ scheint. Ganz äußerlich erinnert die Form der Zwiesprache in diesem Liede an die „Liebestreu“, und doch — wie anders dort und hier ist ein ganz ähnlicher Gefühlsausdruck wiedergegeben!

Aber auch wirkliche „Duette“, d. h. Lieder für zwei Singstimmen, erschienen. Zuerst: op. 20 (1861). Es sind drei zweistimmige Gesänge für Sopran und Alt, die ersten zwei aus Herders „Stimmen der Völker“, beide sehr sanglich und wohlklingend, beide dasselbe Thema: „Weg der Liebe“ in stark unterschiedener Auffassung behandelnd. Das erste („Über die Berge“), feurig und leidenschaftlich dahinstürmend, gemahnt vielleicht am ehesten an die damals allgemein beliebten Mendelssohnschen Duette; das andere („Den gordischen Knoten“) ist von innig tiefem Gemütsausdruck. Das dritte endlich („Alle Winde schlafen“) ist eine träumerische Mondschein-Barkarole, mit etwas Mendelssohnisch angekränkelter Begleitung, aber von Brahmsscher Herbheit in der Harmonie („Luna hängt sich Schleier“). Im ganzen stehen diese Duette insofern auf dem alten Mendelssohnschen Standpunkte, als aus den Texten selbst keine Berechtigung zur musikalischen Zweistimmigkeit zu entnehmen ist. Ganz anders ist dies bereits in dem folgenden Heft, Duette für Alt und Bariton: op. 28 (1864), die der Gattin seines ältesten Freundes, der unvergeßlichen Meistersängerin Amalie Joachim, gewidmet sind. Es sind wirkliche Zwiegesänge: „Die Nonne und der Ritter“ (Eichendorff), ein Lied voll erdrückender, dumpfer Schwermut; „Vor der Tür“, ein heiteres altdeutsches Volkslied, ein „vergebliches Ständchen“ (der Originaltext bei Forster 1549, II Nr. 34 und Orlando di Lasso 1567*) Nr. 16), dessen musikalischer Höhepunkt in der reizenden kanonartigen Führung der beiden Singstimmen (in der letzten Hälfte) liegt. Gar geistvoll ist das Goethesche Gedicht: „Es rauschet das Wasser“ zu einem Zwiegesang zwischen der unbeständig „dahinrauschenden“ und der stetigen, treuen Liebe umgestaltet. Dem letzten Duett liegt der neckische Text von Hoffmann von Fallersleben „Der Jäger und sein Liebchen“ zugrunde.

Die Form mehrstimmigen Sologesanges mit Begleitung erweitert Brahms in op. 31 (1864) zu Soloquartetten mit Klavierbegleitung. Es sind ihrer drei; ein Text von Goethe („Wechsellied zum Tanze“) und zwei mährisch-böhmische, volkstümliche Texte: „Fürwahr, mein Liebchen, ich will nun frei'n“ und wiederum jener bereits als Sologesang komponierte „Gang zum Liebchen“, sämtlich unverwüstliche Perlen dieser Literatur und durch ihre ungezwungene Heiterkeit, feinsinnige Bearbeitung und Klangschönheit für Kenner wie für Laien gleich ergötzlich. So entzückend diese Gesänge sind, ihr Ansehen ward schon nach drei Jahren erheblich verdunkelt durch die „Liebeslieder“, Walzer für Soloquartett mit vier-

*) Newe Teutsche Liedlein. Nürnberg 1567.

händiger Klavierbegleitung (op. 52, 1867), denen 1875 eine zweite Serie: „Neue Liebeslieder" folgte. Unmittelbar vor op. 52 waren, gewissermaßen als Vorstudien hierzu, vierhändige Walzer für Klavier (als op. 39, 1867), Hanslick gewidmet, erschienen und hatten fast mehr Befremden als Bewunderung erregt. Hanslick selbst sagt hierüber sehr treffend[36]):

„Brahms und Walzer! Die beiden Worte sehen einander auf dem zierlichen Titelblatte förmlich erstaunt an. Der ernste, schweigsame Brahms, der echte Jünger Schumanns, norddeutsch, protestantisch und unweltlich wie dieser, schreibt Walzer? Ein Wort löst nun das Rätsel, es heißt: Wien. Die Kaiserstadt hat Beethoven zwar nicht zum Tanzen, aber doch zum Tänzeschreiben gebracht, Schumann zu einem „Faschingsschwank" verleitet, sie hätte vielleicht Bach selber in eine ländlerische Todsünde verstrickt. Auch die Walzer von Brahms sind eine Frucht seines Wiener Aufenthaltes, und wahrlich von süßester Art. Nicht umsonst hat dieser feine Organismus sich Jahr und Tag der leichten, wohligen Luft Österreichs ausgesetzt — seine „Walzer" wissen nachträglich davon zu erzählen. Fern von Wien müssen ihm doch die Straußschen Walzer und Schuberts Ländler, unsere Gstanzel und Jodler, selbst Farkas Zigeunermusik nachgeklungen haben, dazu die hübschen Mädchen, der feurige Wein, die waldgrünen Höhen und was sonst noch. Wer Anteil nimmt an der Entwicklung dieses rechten und tiefen, bisher vielleicht einseitigen Talentes, der wird die „Walzer" als glückliche Zeichen einer verjüngten und erfrischten Empfänglichkeit begrüßen, als eine Art Bekehrung zu dem poetischen Hafisglauben Haydns, Mozarts und Schuberts."

Man hat früher in unbegreiflicher Verkennung Brahmsschen Künstlergeistes angenommen, die nach der Titelangabe von op. 52 „ad libitum" gesetzten Singstimmen seien ein unselbständiges Gebilde und dem Klavierpart als der angeblichen „Originalfassung" „aufgeleimt". Nichts kann törichter sein als diese Annahme, die sich aus der absoluten Neuheit dieser musikalischen Form (Tänze mit Gesang!) wohl erklären, aber nicht entschuldigen läßt. Indessen ist, abgesehen von den Straußschen Walzern, wie „Die blaue Donau" und „Wein, Weib und Gesang", das „Tanzlied" eine uralte Kunstform, die Brahms sehr wohl kannte, und die er nach dem Vorgange Schuberts mit den „Liebesliedern" erneut hat. Daumers Verse gaben die erste Anregung dazu, und die Bezeichnung „ad libitum" sollte wohl nur das Wagnis, Tänze mit Gesang zu schreiben, etwas weniger kühn erscheinen lassen. Die Besorgnis war unbegründet, wie der ungeheure Erfolg dieser durch reizende Melodien den Laien und geistvolle technische Ausführung den Kenner entzückenden Walzer beweist. Daher erscheint denn auch die zweite Serie der Liebeswalzer, op. 65, ohne weiteres mit der ausdrücklichen Bezeichnung: „für vier Singstimmen mit Pianoforte zu vier Händen". Übrigens mußte jedem Einsichtigen einleuchten, daß alle vier Singstimmen wie das Klavier gleichmäßig selbständig behandelt sind, und daß infolgedessen zu einer wirklich vollkommenen und kunstgerechten Ausführung alle fünf Faktoren vertreten sein müssen. Den „Liebeswalzern" verdankt Brahms nächst den „Ungarischen Tänzen" seinen Weltruf.

Wenden wir uns zu den Instrumentalkompositionen dieser Epoche in Brahms' Leben. Drei bedeutsame Werke sind zunächst zu nennen: das Variationenwerk op. 21 (1861), enthaltend „Variationen über ein eigenes Thema" und solche „über ein ungarisches Lied". Bei dem „eigenen Thema" fällt sofort der anormale Periodenbau auf. Das Thema ist nicht in der hergebrachten Form 8-, sondern 9-taktig. Die zweite Periode besteht jedesmal aus 2 + 3 Takten. Am Schluß der ersten Variation (für die linke Hand) findet man einen vielleicht beab-

sichtigten, zarten Anklang an Schumanns Fis-Dur-Romanze. Am kunstvollsten ist die fünfte Variation gestaltet: zwei Melodien verschlingen sich hier zu einem kanonischen Tongebilde; die zweite Melodie ist das Spiegelbild (die Umkehrung) der ersten, was die Theoretiker einen „Kanon in motu contrario" nennen. Die „ungarischen Variationen" zeigen keine solche Fülle kontrapunktischer Schwierigkeiten, sind dagegen rhythmisch durch den Wechsel von 3/4 und 4/4 Takt interessant. Das Czardas-Finale mit großartig aufgebautem Mittelsatz, darf klavieristisch als Vorstudie zu den „Ungarischen Tänzen" angesehen werden. — Das zweite, und daß es gleich gesagt sei, Brahms' bedeutendstes Werk für Klavier, sind seine Händel-Variationen op. 24 (1862)[37]. Der Reichtum von Tonbildern, jedes in seiner Art von schönster und edelster Wirkung, den Brahms hier aufgespeichert hat, ist staunenerregend. Die kecke, frische erste Variation, die leidenschaftliche zweite, die dritte mit den schmetternden Fanfaren in der Grundstimme, die zehnte — wie vorüberhuschende Gespenster, das Klarinettensolo der elften, die Flötenvariation (Nr. 12), die für tiefe Saiteninstrumente (Nr. 13), die heitere Sizilienne (Nr. 19), die düster elegische (Nr. 20), das sanfte Abendglockengeläute in Nr. 22 und endlich die sich immer gewaltiger steigernde „wilde Jagd" in den Variationen 23 — 25! Zuletzt eine Meisterfuge sonder Furcht und Tadel mit allen kontrapunktischen

Brahms (1862)

Finessen: Umkehrung, Vergrößerung des Themas und Verbindung beider Formen! — Die Variationen über ein Thema von Paganini, op. 35 (1866), sind — laut Titel — als „Studien für Pianoforte" anzusehen und haben demgemäß mehr theoretisch-praktischen, als rein musikalisch-künstlerischen Wert.

Noch einmal — zum letztenmal — führt uns ein Brahmssches Werk in den Schumannkreis zurück: die Variationen (op. 23, 1866) über ein Thema von Robert Schumann für Pianoforte zu vier Händen, Fräulein Julie Schumann gewidmet. Das Thema ist jene letzte Eingebung Schumanns, von welcher der unglückliche Meister in seinen Fieberphantasien wähnte, Franz Schubert habe sie ihm gebracht. Vortrefflich spricht H. Deiters[38]) von diesem Werke:

„Niemand wird sich beim Durchspielen dieser Variationen, im Bewußtsein dieses Faktums, der tiefen Rührung erwehren können, welche dieses pietätvolle Opfer für den so hoch verehrten Meister einflößt. Die Variationenform dient hier reinster und edelster Poesie, die uns in dem ganzen Werke umfängt. Besonders aber an jener Stelle, wo dem Gefühle tiefer Leere über einen unersetzlichen Verlust (Var. 4) ein edler, idealer Aufschwung folgt ... Tiefe Wirkung erzeugt auch der Trauermarsch am Schlusse, dem sich das Thema schön gesellt."

Dem darf noch zugefügt werden, daß fast für jede Variation sich stilistische Vorbilder bei Schumann selbst nachweisen lassen. — Über die vierhändigen Walzer (op. 39, 1867) ist teilweise oben bereits gesprochen. Auch hier wird es schwer, sogar unmöglich sein, etwas Richtigeres und Besseres über die Walzer zu sagen, als was Hanslick bereits gesagt hat:

„Welch reizende, liebenswürdige Klänge! Wirkliche Tanzmusik wird natürlich niemand erwarten: Walzer-Melodie und Rhythmus sind in künstlerisch freier Form behandelt und durch vornehmen Ausdruck gleichsam nobilisiert. Trotzdem stört darin keinerlei künstelnde Affektation, kein raffiniertes, den Totaleindruck überqualmendes Detail — überall herrscht eine schlichte Unbefangenheit, wie wir sie in diesem Grade kaum erwartet hätten. Die Walzer, sechzehn an der Zahl, wollen in keiner Weise groß tun, sie sind durchweg kurz und haben weder Einleitung noch Finale. Der Charakter der einzelnen Tänze nähert sich bald dem schwunghaften Wiener Walzer, häufiger dem behäbig wiegenden Ländler, mitunter tönt wie aus der Ferne ein Anklang an Schubert oder Schumann.

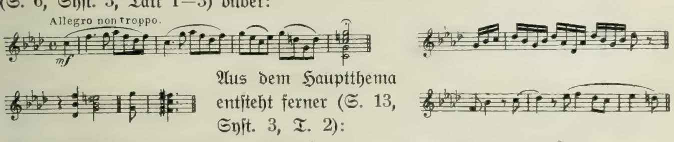
Gegen Ende des Heftes klingt es wie Sporengeklirr, erst leise und wie probierend, dann immer entschiedener und feuriger — wir sind, ohne Frage, auf ungarischem Boden. Im vorletzten Walzer tritt dies magyarische Temperament mit brausender Energie auf; als Begleitung erdröhnt nicht der ruhige Grundbaß des Straußschen Orchesters, sondern das leidenschaftliche Geflatter des Cymbals. Ohne Zweifel hätte dies Stück den effektvollen Abschluß gebildet, allein es liegt ganz in dem Wesen Brahms', den feineren und tieferen Eindruck dem rauschenden vorzuziehen. Er schließt, zum österreichischen Ländlertone zurückkehrend, mit einem kurzen Stücke von bezauberndem Liebreiz: ein anmutig wiegender Gesang über einer ausdrucksvollen Mittelstimme, welche im zweiten Teile unverändert als Oberstimme erscheint, während dazu die frühere Hauptmelodie nun die Mittelstimme bildet. Das Ganze in seiner durchsichtigen Klarheit zählt zu jenen echten Kunststücken, die keinem auffallen und jedermann entzücken."

Eine Auswahl aus diesen Walzern ist von Brahms selbst für die Gattin seines Freundes, Frau Seraphine Tausig, vierhändig für zwei Klaviere gesetzt worden und nimmt sich in dieser Bearbeitung ganz besonders reizvoll aus. Auch ein zweihändiges, angeblich von Brahms selbst herrührendes Arrangement findet sich.

Nächst Liedern am Klavier sind in dieser Zeitperiode Werke für Kammermusik am reichsten vertreten. Der Zeit nach bildeten die Eröffnung der stattlichen Reihe die zwei Klavierquartette in G-Moll und A-Dur (op. 25 und 26, 1863). Beide eroberten die musizierende Welt, Künstler- wie Dilettantenkreise, im Sturme. Den größeren äußeren Erfolg hatte freilich das G-Moll-Quartett mit seinem kräftig und kühn gebauten ersten Satz, dem sanft schmachtenden, melodisch außerordentlich reizvollen Intermezzo, dem gravitätisch wie Orgelton erklingenden Andante und dem kecken, übermütigen, in dreiaktigen Perioden gehaltenen „Rondo alla Zingarese." Unstreitig ist das zweite Quartett dem ersten an Feinheit und Sorgsamkeit der Ausarbeitung überlegen, wenngleich es auch nicht so unmittelbar wirkt. Mit einem packenden, keck einsetzenden Thema beginnt der erste Satz, ein Meisterstück im Aufbau und in der Ausführung des mittleren, sogenannten Durchführungsteils und von einem erstaunlichen Reichtum melodischer Gedanken. Das Adagio

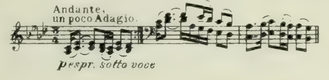
ist so klar und durchsichtig, wie aus Silberfäden gesponnen und so träumerisch wie Mondscheinnacht. Von erquickender Frische ist das Scherzo, dessen sanfte Heiterkeit sich im Schlußsatz mit dem an Schuberts C=Dur=Quintett gemahnenden Hauptthema zu toller Ausgelassenheit steigert.

Tiefer empfunden, geistvoller ausgestaltet ist das Klavierquintett op. 34 (1865). Der pathetische Ton, den dieses Werk als Hauptmerkmal trägt, erinnert an Beethoven. In der ursprünglichen Form war das Werk als Duo für zwei Klaviere gedacht. An den Hörer und Beurteiler stellt es schwerere Anforderungen als die Klavierquartette. Schon die Faktur ist eine viel künstlichere. Nur ein Beispiel hiervon: Man sehe, wie aus dem Anfangs= und Hauptmotiv sich die Figuration des Klaviers (durch Verkürzung der Notenwerte) entwickelt, und wie sich in derselben Weise aus dem Motiv der Streichinstrumente (Takt 5) das des Klaviers (S. 6, Syst. 3, Takt 1—3) bildet:



Aus dem Hauptthema entsteht ferner (S. 13, Syst. 3, T. 2):

Tief empfundener und absolut ohne Reflexion aus dem Innersten strömender Gesang klingt aus der Melodie des Andante:



während das Scherzo durch überraschenden Taktwechsel und eine Fülle von Motiven in kunstvoller rhythmischer Umgestaltung ausgezeichnet ist. Wie ein stolzer Triumphgesang erklingt das C=Dur=Trio. Düster sinnend und grüblerisch beginnt mit dissonierenden Vorhalten nach dem Muster des Mozartschen C=Dur=Quartetts das Finale: Synkopen, die eine ängstliche Spannung hervorrufen, gesellen sich zu einer ausdrucksvollen Kantilene der Violine und des Cello, bis endlich das Rondo=Finale mit etwas gedämpfter Lustigkeit einsetzt.



Auch dieses Thema gewinnt durch Umkehrungen und rhythmische Veränderungen eine ungeheuer reiche Zahl von Ableitungen und selbständigen Neubildungen.

Eine völlig ungeahnte Überraschung bot Brahms der musikalischen Welt mit dem Es=Dur=Trio für „Klavier, Violine und Waldhorn" (op. 40, 1868). Dies Trio ist — wenigstens in der ursprünglichen Form — bereits 1862, als Brahms in Karlsruhe war, vollendet gewesen. Der Komponist spricht bereits davon in einem Dezember 1862 aus Basel datierten Briefe an A. Dietrich in Oldenburg:

„Für einen Quartettabend kann ich mit gutem Gewissen mein Horn=Trio empfehlen und Dein Hornist täte mir einen ganz besonderen Gefallen, wenn er, wie der Karlsruher, einige Wochen das Waldhorn exerzierte, um es darauf blasen zu können!"

Komponiert wurde dies wundervolle und in seiner Art einzige Tonstück gelegentlich eines Aufenthaltes in Baden=Baden. Wie bei einer „Serenade", so

hatte Brahms auch bei diesem Horn-Trio mit glücklicher Hand aus den alten, längst vergessenen Zeiten der Kammermusik herübergerettet, was seinen vom Gewöhnlichen gern abweichenden Absichten dienlich sein konnte. Und doch klingt gerade dieses Werk so originell und modern, daß man vergebens irgendwelche greifbare Beziehung, geschweige denn Anlehnung an bereits Dagewesenes suchen würde. Auch der äußeren Form nach ist es, wie z. B. in dem fünfteiligen, im wesentlichen aus einem Hauptsatz und einem Alternativ bestehenden ersten Satze, ganz neu. Von ganz besonderer Eigenart und unendlich tiefer poetischer Empfindung getragen ist das „Adagio lento“ – ein tränenreicher Trauergesang, eine ergreifende Klage um das „Nichts“ (vgl.: „quasi niente“) des Menschenlebens. Das Finale: — ein lustiges Jagdstück mit starken, pathetischen Akzenten!

Nächstdem sei der Violoncello-Sonate op. 38 (1866) gedacht, als eines in den beiden ersten Sätzen (Allegro non troppo und Menuett) klar und durchsichtig gearbeiteten Stückes, dessen Finale sich aus einem intrikaten Fugeneinsatz entwickelt und an Technik, Scharfsinn und Selbstbeherrschung der Ausführenden die größten Anforderungen stellt. Drei Themen sind mit bewundernswerter Kunst und erstaunlicher Kraft der Phantasie zu einem in leidenschaftlichem Sturm dahinbrausenden Ganzen verwebt.

So bleiben denn auf dem Gebiet der Kammermusik nur noch die beiden Werke zu erwähnen, die für Streichinstrumente allein geschrieben sind: das zweite Sextett (op. 36, 1866) und die „seinem Freunde Dr. Theodor Billroth“ gewidmeten zwei Streichquartette in C-Moll- und A-Moll (op. 51, 1873).

Den Eindruck, den das erste Sextett (op. 18) gemacht hatte, mit dem zweiten zu überbieten, ist Brahms allerdings nicht gelungen. Die Schuld liegt nicht an der geringeren Kunstvollendung dieses Werkes. Im Gegenteil, wie oben bereits hervorgehoben, ist das zweite Werk dieser Gattung, genau in demselben Sinne dem ersten überlegen, wie das zweite Klavierquartett seinem Vorgänger. Ja, man kann fast sagen, es sei dem ersten absolut unähnlich. Ist das erste vorwiegend homophon gehalten, so ist dieses durchaus polyphon. Von Verdoppelungen der Melodie führenden oder begleitenden Stimmen, die dort fast Takt für Takt vorkommen, ist hier kaum eine Spur zu finden. Jedes Motiv gewinnt sofort durch Umkehrungen und rhythmische Verwandlungen eine andere Gestalt, und dabei ist — wie z. B. gleich am Anfang — über das Ganze ein zarter duftiger Schleier gebreitet, den man sofort als Brahms' Eigenstes erkennt. Allerdings die absolute Melodie tritt gegen die kunstvolle Detailarbeit etwas zurück; sie fehlt aber keineswegs.



Der Gesangsteil im ersten Satz, einzelne der Variationen des tiefsinnigen, unendlich melancholischen Adagio-Satzes, das Scherzo (wieder in Moll!), desgleichen der Mittelsatz des höchst originell und mit verschwenderischer, kontrapunktischer Kunst gearbeiteten Finales sind hierfür ausgiebige Beweise. Der Ausführung bietet dieses Sextett, im Gegensatz zu dem viel leichter spielbaren B-Dur, enorme Schwierigkeiten. Soll es zu rechter Wirkung kommen, so müssen in erster Reihe diese spielend genommen werden. Nur so kann namentlich der ungemein komplizierte letzte Satz wirken.

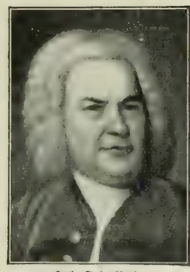
Bei einer Natur, die, wie die Brahmssche, in der Polyphonie ihr Lebenselement fand, wird es nicht wundernehmen, wenn sie sich mit besonderer Vorliebe



Johannes Brahms



dem Genre des „Streichquartetts" zuwandte. Nirgends ist ja die polyphone Schreibart so streng durchgeführt als hier. Und so sind denn auch die beiden Streichquartette op. 51 (1873) ebenso reich an Gedanken wie an kunstvoller Arbeit. Man hat an Brahms' Quartetten häufig getadelt, daß er über das Maß dessen, was vier einzelne Instrumente an Kraft und Klangfülle leisten können, hinausgehe, daß er unverhältnismäßige Mittel aufwende, und doch nicht die beabsichtigte Wirkung erziele. Der Fehler liegt hier, wie es scheint, an den Schwierigkeiten, die Brahms den Ausführenden zumutet. Erfahrungsgemäß kann nur die vollständig souveräne Beherrschung der Technik, die sogar den äußeren Schein des Vorhandenseins von Schwierigkeiten beseitigt, dazu führen, den Inhalt erschöpfend und so, wie der Komponist es beabsichtigt, darzulegen. Solange man noch sieht, hört und empfindet, daß Schwierigkeiten überwunden werden, solange ist die Darstellung nicht frei und die Absicht des Komponisten kommt nicht klar zutage. Aber selbst wo die Ausführung keinen Wunsch unerfüllt läßt, bleibt immer noch eine andere Bedingung zu erfüllen übrig, nämlich: daß der Hörer soweit allgemein musikalisch gebildet, wie auch soweit für das betreffende Werk vorbereitet sei, daß er der Darstellung des Werkes in all seinen Zügen folgen könne. Je vollkommener die ausführenden Künstler ihre Aufgabe lösen, desto leichter wird dem zuhörenden Musikverständigen die seinige. Brahms' Art ist es nicht, von dem einen oder dem andern ein geringes zu verlangen. Dafür bietet er reichen Lohn demjenigen, der ihm auf diesem beschwerlichen Wege gefolgt ist, sei er ausübender Künstler oder zuhörender Laie. Wer sich scheut, in diesem Sinne seine Aufgabe zu lösen, und trotzdem wagt, über Brahmssche Kammermusik abfällig zu urteilen, handelt nicht bloß töricht, sondern ungerecht. Das zweite Sextett wie die Streichquartette haben oft eine derartige Ungerechtigkeit erfahren.



Joh. Seb. Bach
(Aus „Berühmte Musiker" Bd. 18: „Bach" von Prof. Dr. Reimann)

Am 21. November 1873 wurden die beiden Quartette zum erstenmal in Billroths Wohnung gespielt. Sehr bezeichnend schrieb dieser damals an Professor Lübke in Stuttgart:[39])

„Sie enthalten sehr viel Schönes in knapper Form; doch sind sie nicht nur technisch enorm schwer, sondern auch sonst nicht leichten Gehaltes. Sollten sie in Stuttgart gespielt werden, so rate ich doch, sich durch die Partitur oder vierhändiges Arrangement vorzubereiten; es geht einem sonst zu viel Schönes verloren."

Eine treffliche Würdigung beider Werke gibt H. Deiters:[40])

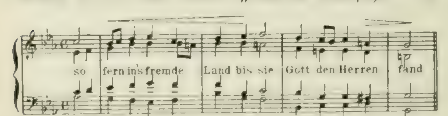
„Gleich das erste ist wieder ein reich ausgestattetes Stimmungsbild; unmutiges Verzagen, leidenschaftliches Aufwallen durch alle Nüancen hindurch bis zur finsteren Entschlossenheit in der Coda zeigt der erste Satz; sehnsüchtige Rückerinnerung, gepaart mit tief lastendem Drucke die wunderbare Romanze; eine langsame, zagende Erhebung, welche nur von fern den Hoffnungsstern erblickt, der dritte mit seinem ganz die Individualität des Künstlers zeigenden F-Dur-Trio; neues kräftiges Ringen der etwas knapper gestaltete letzte Satz. Dem männlich ernsten, düstern Ringen dieses eigentümlichen Tongemäldes tritt in dem A-Moll-Quartette weiblich weiche, schmerz-



liche Klage und Bitte gegenüber, welche im ersten Satze in dem einfachen, doch kunstvoll verarbeiteten Hauptthema und dem rührend bittenden zweiten tief gesättigten Ausdruck erhält. Hoffnung, mit Resignation wechselnd, ergießt sich in dem gesangvollen Adagio, ernste Sammlung, unterbrochen durch lebhaft pulsierendes Leben eines Zwischensatzes im Scherzo, markige Kraft und neu errungene Zuversicht im letzten; so daß für den mit Liebe eingehenden die vier Sätze sich zu deutlicher poetischer Einheit zusammenschließen."

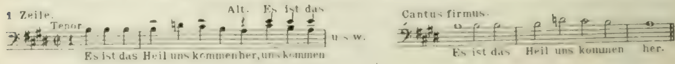
Die bisher behandelten Werke gehören ausnahmslos der sogenannten „Kammermusik" an. Als Gegensatz hierzu behandelt man die „Konzertmusik", d. h. die für Orchester oder Chor oder für beides zusammen. Werke für Orchester allein hat Brahms in dieser ganzen Zeit nicht veröffentlicht. Die beiden Serenaden bleiben zunächst die einzigen Versuche auf diesem Gebiete. Dagegen ist eine große Anzahl von Kompositionen für Chor a capella, sowie für Chor mit Instrumentalbegleitung zu verzeichnen; in letzterer Hinsicht solche mit Klavier- und Orgel-, und solche mit Orchesterbegleitung.

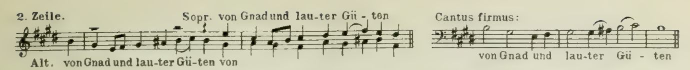
Die A-capella-Gesänge sind teils geistlichen, teils weltlichen Charakters. Zu den ersten gehören — allerdings nur der stark katholisierenden, legendenartigen Texte wegen — die „Marienlieder", op. 22 (1862). Sie zeigen, wie Brahms den Stil der altkirchlichen Meister beherrscht: den Palestrinas, Orlando di Lassos und Johannes Eccards. Die Formen der alten Diatonik handhabt er mit selbstbewußter, vollkommen individueller Freiheit. Das zeigt sich gleich in dem ersten, fast ausschließlich auf Dreiklangsharmonien aufgebauten Marienliede: „Der englische Gruß" mit der höchst eigenartig geformten Schlußkadenz, die uns von C-Dur in lauter Dreiklangsfolgen über As-Dur, B-Dur, C-Moll, Des-Dur innerhalb 5 Takten in die Haupttonart Es-Dur zurückleitet. Beim zweiten ist die Liedweise nach Art des alten „Tenor" in die dritte Stimme verlegt (hier: Alt). Maria läßt sich von einem jungen Schiffsmann über den See fahren; der Schiffsmann begehrt sie vergeblich zur Hausfrau. Sie stoßen vom Lande; in der Mitte fangen „alle Glöcklein zu läuten" an. Wie Brahms diese Stelle mit geringen Mitteln zu einem ergreifenden Tongemälde gestaltet hat, ist bewundernswert. Von den übrigen Liedern bieten das dritte: „Marias Wallfahrt" mit der herrlichen Schlußkadenz:



und der „Ruf zur Maria" mit der wundervollen Stelle: „bitt' für uns, Maria" hervorragende musikalische Wirkungen.

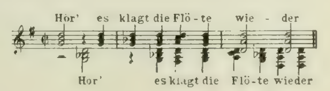
Die beiden als op. 29 (1864) veröffentlichten „Motetten für fünfstimmigen gemischten Chor a capella" zeigen die reife Frucht langjähriger Studien und inniger Vertrautheit mit Bach und verdanken vielleicht der praktischen Tätigkeit Brahms' als Chordirigent der Wiener Singakademie ihr Entstehen. Die erste Motette „Es ist das Heil uns kommen her" besteht aus einer streng im Bachschen Stil gehaltenen und als Fuga à 5 bezeichneten Choraldurchführung. Der „Cantus firmus" liegt im ersten Baß; die übrigen Stimmen intonieren, einander imitierend, jede einzelne Verszeile; dann setzt der „Cantus firmus" in doppelt verlängertem Rhythmus mit der betreffenden Zeile ein:





Die zweite Motette: „Schaffe in mir Gott“ (aus dem 51. Psalm) beginnt mit einem kanonartigen Satz (Sopran und 2. Baß, der letztere in der Verlängerung: per augmentationem); es folgt eine vierstimmige Fuge: „Verwirf mich nicht“ mit allen kontrapunktischen Feinheiten: Umkehrung des Themas (S. 7 der Partitur: Alt, Sopran und Tenor), rhythmischer Versetzung (ebenda, Syst. 2, T. 2. 3), Verlängerung (S. 8 im Tenor, Syst. 2, T. 1 ff.). Der letzte Satz (sechsstimmig) beginnt mit einem Kanon zwischen Tenor und 2. Baß in der Sekunde bzw. Unterseptime: „Tröste mich wieder“; Sopran und Alt folgen. Bei den Worten: „Und der freudige Geist“ setzt die Schlußfuge ein, deren überaus frisches, mäßig koloriertes Thema eine gegen den Schluß hin sich prächtig steigernde Durchführung erfährt.

Die „drei geistlichen Chöre für Frauenstimmen“ ohne Begleitung (op. 37, 1866) gehören dem römischen Kirchenstil an; ihnen liegen lateinische Texte zugrunde. Die ersten zwei sind den „Improperien“ der Karwoche entnommen, der dritte ist die österliche, marianische Antiphonie: „Regina coeli“. Der erste Chor bringt in paarweiser Gruppierung der Stimmen (Sopran und Alt I; Sopran und Alt II) einen Kanon zwischen dem ersten Sopran und zweiten Alt „in motu contrario“; der zweite Chor („Adoramus“) einen regelrecht durchgeführten vierstimmigen Kanon bei vollständig freiem und musikalisch gänzlich ungezwungenem Flusse des Tonsatzes, der gegen den Schluß hin in einen vierstimmigen, einfach harmonisch gehaltenen Satz übergeht. Das „Regina coeli“ setzt mit einem Kanon (ebenfalls „in motu contrario“) zwischen zwei Solostimmen ein; der Chor beteiligt sich zunächst nur mit kurzen Zwischenrufen: „Alleluja“, geht dann aber bei den, streng genommen, nicht mehr zur Antiphonie gehörigen, sondern das „Responsorium“ bildenden Worten: „Gaude et laetare“ ebenfalls in einen vierstimmigen Kanon (zwei zweistimmige Gruppen) in der Umkehrung über. — Ganz anderer Art sind die „zwölf Lieder und Romanzen für Frauenchor a capella oder mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte“ (op. 44, 1866) — ein Liederstrauß, an Duft und Aussehen frischen Feldblumen vergleichbar; einfach und knapp in der Form und von entzückendem, melodischem Reiz; dazu in der Ausführung, namentlich bei hinzutretender Klavierbegleitung, ganz unschwierig. Ein Gegenbild hierzu bilden die „fünf Lieder für Männerchor“ (op. 41, 1867), ein altdeutsches Lied (das schon bekannte: „Ich schwing mein Horn“) und vier Kriegslieder von C. Lemcke enthaltend, unter denen „Freiwillige her“ und „Marschieren“, das letztere namentlich durch seinen derben, aber echten Soldatenhumor, die wirkungsvollsten sind. — Unter den A-capella-Chören sind noch die „drei Gesänge für sechsstimmigen Chor“ (op. 42, 1 68) zu nennen, denen man vom ersten bis zum letzten Takte anhört, daß sie der „Praxis“ entstammen. Der volle, weiche, gesättigte Chorklang kommt kaum irgendwo zu so schöner Geltung, als hier. Im ersten Gesange („Hör', es klagt die Flöte“, Gedicht von C. Brentano), der fast ausschließlich aus Dreiklangsharmonien besteht, bemerkt man bereits Brahms' Vorliebe für die Teilung des sechsstimmigen Chores in zwei



einander imitierende Gruppen (Frauen Männer); das zweite („Vineta" von W. Müller), nicht minder klangschön als das erste komponiert, fesselt durch die streng fünftaktige Gliederung. Nur an den Hauptabschnitten des Textes erhält die Periode durch eine aus den metrischen Gesetzen der Alten bekannte sogenannte „Synkope" die Ausdehnung von 6 Takten. – Der Preis unter den drei Gesängen gebührt jedoch zweifellos dem letzten: „Darthulas Grabgesang" nach Ossian von Herder. Er ist in dreiteiliger Form gehalten. Den ersten und den ihm entsprechenden letzten Teil (in G-Moll) charakterisiert die immer wiederkehrende, psalmodierende Melodie: „Mädchen von Kola, du schläfst". Der Mittelsatz in C-Dur: „Wach auf, Darthula, Frühling ist draußen" ist von bezaubernder Anmut.

Die allen diesen Chören beigegebene Klavierbegleitung ist dem Belieben anheimgestellt. Obligat ist die Begleitung (Orgel oder Klavier) bei dem 13. Psalm. Infolge eines Druckfehlers auf dem Titelblatt ist anstatt des 13. in allen Katalogen, Verzeichnissen und Biographien bisher immer der 23. gedruckt worden. Es ist endlich Zeit, daß dieser Fehler verbessert wird, zumal der Kopftitel auf Seite 2 die richtige Zählung: „Psalm XIII" aufweist. Dem Inhalt des Psalmes entsprechend ist der Anfang: „Herr, wie lange willst Du mein so gar vergessen" herb und streng, stellenweise: „Erleuchte meine Augen, daß ich nicht im Tode entschlafe" düster gehalten. Dann folgt ein Aufschwung: „Daß nicht mein Tod", der in die Stimmung hoffnungsfreudiger Zuversicht übergeht und in mildstrahlendem C-Dur eine der wundervollsten Eingebungen bringt:



Mit einer köstlichen Steigerung dieser herrlichen Melodie schließt dieses leider ganz unbekannte Stück!

In einer der schwierigsten musikalischen Formen bewegt sich op. 30 (1864): „Geistliches Lied von Paul Flemming für vierstimmigen gem. Chor m. Begl. der Orgel". Es ist ein vierstimmiger Doppelkanon. Die erste Melodie bringen Sopran und Tenor (Kanon in der Untersekunde), die zweite: Alt und Baß, ebenfalls kanonisch in demselben Intervall. Dazwischen bewegt sich völlig frei und ungehindert die Orgelbegleitung. Trotz dieser eminenten Schwierigkeiten wird überall der Text zu charakteristischem Ausdruck gebracht und dem Wohlklang geschieht vollkommen sein Recht.

Als Anhang gehören hierher noch die ohne Opuszahl (1864) erschienenen und der Wiener Singakademie gewidmeten Deutschen Volkslieder „gesetzt von J. Brahms". Schon die Bezeichnung „gesetzt" erinnert an die alten Liedersammlungen von Johann Ott, Heinrich Fink, Johannes Vannius, Forster u. a. Und in der Tat hat man hier nichts geringeres vor sich, als eine den alten Sammlungen zwar nicht an Reichhaltigkeit, so doch an Kunstfertigkeit ebenbürtige Lieder-

reihe. Mit staunenswerter Kenntnis der Technik des alten polyphonen Satzes sind hier alte Weisen mit einer Kunst bearbeitet, die völlig verschwunden war, und — was noch schlimmer ist — an die kaum jemand vor Brahms gedacht hat. Aber Brahms sah wohl ein, daß die Polyphonie allein unserem Geschmacke nicht mehr zusage. Er hat daher mit sicherer Hand nur einem Teil dieser alten Weisen eine polyphone Behandlung angedeihen lassen. So im ersten Heft: Nr. 1 („Von edler Art"), Nr. 4 („Komm' Mainz"), Nr. 5 („Es flog ein Täublein"); im zweiten Heft: Nr. 5 („Wach auf mein Kind") und Nr. 7 („Es wollt gut Jäger jagen"). Die übrigen sind einfach harmonisch gesetzt und dadurch auch unserem modernen Empfinden viel näher gerückt. Es seien als die schönsten in diesem letzteren Sinne hier genannt: „Bei nächtlicher Weil" (I, 3), „Ach liebes Herze" (I, 6); das berühmte „In stiller Nacht" (II, 1); „Ich fahr' dahin" (II, 2); „Es pochet ein Knabe" (II, 3) und „Schnitter Tod" (II, 6).



Johannes Brahms im Jahre 1863



Wiegenlied von Johannes Brahms

Das Deutsche Requiem
und die ersten weltlichen Chorwerke mit Orchester

Früher brachte man die Entstehung des Requiem mit dem Ableben von Brahms' Mutter in ursächlichen Zusammenhang. Sie starb im Februar 1865. Nun sind aber nach Kalbecks Feststellungen[11]) die ersten Skizzen zu dem Werke bereits 1861 in Hamm entworfen. Mit dem liturgischen „Requiem" der katholischen Kirche hat es nichts gemein. Es ist eine Trauerkantate in größtem Stile, zu dem der in der Literatur ebenso bewanderte, als bibelfeste Komponist den Text sich selbst nach Worten der heiligen Schrift zusammengestellt hat. Die erste Aufführung des damals noch ungedruckten und aus nur sechs Sätzen bestehenden Werkes (allerdings nur der ersten drei Sätze) fand Ende November 1867 in Wien, in einem „Gesellschaftskonzerte" unter der Leitung Herbecks statt. Über die Aufnahme des Werkes berichtete Hanslick seinerzeit in der „Neuen Freien Presse": „Daß eine so schwer faßliche, nur in Todesgedanken webende Komposition keinen populären Erfolg erwartet und viele Elemente eines großen Publikums unbefriedigt lassen wird, ist begreiflich. Aber selbst dem Widerstrebenden, so glaubten wir, müßte sich eine Ahnung von der Größe



Brahms und Joachim

und dem Ernste des Werkes beimischen und Respekt auferlegen. Dies scheint nicht der Fall bei einem Halbdutzend grauer Fanatiker alter Schule. welche die Unart begingen, die applaudierende Majorität und den vortretenden Komponisten mit anhaltendem Zischen zu begrüßen, — ein „Requiem" auf den Anstand und die gute Sitte in einem Wiener Konzertsaale, das uns auf das bedauerlichste überrascht hat". Dem Komponisten wurde für diesen Unglimpf die schönste Genugtuung zuteil durch die großartige Erstaufführung des gesamten, damals noch aus sechs Sätzen bestehenden Werkes im Dome zu Bremen, am 10. April 1868. Das Verdienst, die Aufführung zustande gebracht und in allen Einzelheiten vorbereitet zu haben, gebührt dem damaligen Bremer Domkapellmeister Reinthaler. Der Komponist dirigierte selbst. An Stelle des 5., damals noch fehlenden Satzes sang Frau Amalie Joachim die Messias-Arie: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" und Joseph Joachim spielte Schumanns „Abendlied". Der Erfolg war so tiefgehend, daß das Werk bereits am 28. April desselben Jahres wiederholt wurde, allerdings nicht im Dome, sondern in der „Union" und unter Reinthalers Leitung. Brahms war sehr zufrieden, wie sein Briefwechsel mit Reinthaler beweist, der mit der Behandlung des Gegenstandes beginnt[42]). Im Jahre 1869 folgten Basel, Leipzig, Hamburg (hier außerdem noch 1872, 1876, 1880 und 1882), desgleichen Karlsruhe, Zürich und Münster. Die erste Aufführung in Berlin fand 1872 (zweimal), in London (Philharmonische Gesellschaft) 1873, und 1874 in Halle und Königsberg statt.



Joseph Joachim

Brahms, damals 33 Jahre alt, reihte sich mit diesem Werke unter die ersten Meister aller Zeiten ein. Was er vordem bereits an Bedeutendem geschaffen hatte, wurde durch die großartige Wirkung dieses Werkes etwas in den Hintergrund gedrängt.

Das Werk gliedert sich in sieben Abteilungen. Der erste Teil kann als Einleitung gelten; der letzte ist dem ersten an einheitlicher Grundstimmung verwandt und hat abschließenden Charakter. Der vierte Teil preist in wundervoll zarten Tönen die Seligkeit himmlischen Friedens: „Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth". Alle übrigen Abteilungen (Nr. 2, 3, der nachträglich hinzukomponierte 5., sowie der 6. Teil) drücken mehr oder minder nachdrücklich den Gegensatz zwischen Diesseits und Jenseits aus. Das Nichts des Menschenlebens im Vergleich zu der Herrlichkeit des Herrn und der Freudenfülle ewiger Seligkeit — dieser Grundgedanke zieht sich in immer neuen Formen und Abänderungen durch alle jene vier großartig angelegten Säße, mit immer neuer, sich stetig steigernder Wirkung. Was den nachträglich hinzukomponierten 5. Teil betrifft, so wurde derselbe im Sommer 1868 auf dem Musiksaal beim Frauenmünster in Zürich zum erstenmal „probiert". Frau Suter-Weber sang das Sopransolo. Mitglieder des Gemischten Chores und des Tonhallen-Orchesters wirkten unter Brahms' Leitung mit.

1. Satz. „Selig sind, die da Leid tragen."

Das Streichorchester besteht in diesem Satze nur aus Bratschen, Violoncellen und Kontrabässen (ohne Violinen); daher die sanfte, elegische Klangfarbe. Ruhig

und friedlich beginnt der Chor: „Selig sind“ und erhebt sich dann in den Worten: „denn sie sollen getröstet werden“ in sanftem, weichem Crescendo. Die Stimmung wird bei der Stelle: „die mit Tränen säen“ trüber, dafür aber tritt der Ausdruck der Freude („werden mit Freuden ernten“) desto eindringlicher und ergreifender hervor.

2. Satz. Düster deuten (in B-Moll) die Kontrabässe mit ihrem Rhythmus auf den Text des Gesangschores hin: „Denn alles Fleisch vergeht wie Gras“. Dazu erklingt die Melodie eines Trauermarsches (trotz des Dreivierteltaktes!); aus der Ferne naht der Leichenzug, gemessenen, schwebenden Schrittes. Düster, herb und traurig erklingt die Weise des Orchesters, nicht minder des in Dreiklangharmonien sich bewegenden unisono-Choralgesanges:

Denn al- les Fleisch ist wie das Gras

Ein sich mächtig steigerndes Orchesterzwischenspiel auf das Motiv des Marsches führt zu der ergreifenden und die Nichtigkeit des Menschenlebens mit erdrückender Wucht darstellenden ff-Wiederholung des Chorals: „Denn alles Fleisch“. Den Gegensatz dazu bildet der sanfte Gesangssatz: „So seid nun geduldig“, gegen dessen Schluß hin die Worte: „bis er empfahe den Morgenregen“ durch eine wundervolle, den „Regen“ bezeichnende Tonmalerei musikalisch illustriert sind (Violinen pizzikato, dazu Harfen und Flöte). Es folgt sodann die Wiederholung des ersten Teils dieser Abteilung. Der Übergang von der Klage zum Trost, vom „Diesseits“ zum „Jenseits“, also die Worte: „Aber des Herrn Wort“ sind von einschneidender Wirkung. Von Posaunen angekündigt und begleitet, ist dieses „Aber“ mit einer Entschiedenheit betont, die an Joh. Seb. Bach erinnert. Felsenfest steht der Glauben an des Herrn Wort, das allein uns über die Niedrigkeit des Menschenlebens erhebt. Darum also Jubel und Freude, „ewige Freude“! Mit feurigem Schwunge setzen die Bässe eine Art Fugenthema ein, immer höher schwingt sich der Freudenruf, um plötzlich bei den Worten: „wird über ihrem Haupte sein“ herabzusinken und wehmütig zarten Ausdruck anzunehmen. Ganz besonders charakteristisch ist die folgende Stelle gestaltet: „Freude und Wonne werden sie ergreifen, und Schmerz und Seufzen wird weg müssen“; jedes einzelne Wort ist hier sinngemäß deklamiert und musikalisch ausgedrückt; die Musik spricht hier fast mit der Eindringlichkeit der Geberdensprache!

3. Satz. „Herr, lehre doch mich,
daß ein Ende mit mir haben muß.“

In tiefster Beklommenheit erhebt ein einzelner aus der Gemeinde seine Stimme (Bariton-Solo): die Melodie ist unstät, in einzelne Perioden zerrissen und von tiefstem Schmerz durchzittert. Der Chor singt die Worte nach. Ergreifend ist der verzweifelte Aufschrei des Chores: „mein Leben ist“ mit dem dumpf zerfallenden, atemlosen Schlusse: „wie nichts — vor dir“. Wehmütig, in breitem Ergusse strömt sodann die Klage dahin auf den Text: „Ach wie gar nichts“. Alsdann wird die Stimmung wieder unruhiger und erregter; zwischen Zweifel und Hoffnung ängstlich schwankend, singt der Chor: „Herr, weß soll ich mich trösten“? Aber die Wendung nach D-Dur bringt die Antwort: „Ich hoffe auf dich“. In jubelndem Crescendo schwingen sich die Worte auf und leiten zu einem der groß-

artigsten Sätze der neueren Musik überhaupt über, zu der Chorfuge: „Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand“:



Die feste Grundlage dieses Glaubens an die Sicherheit in Gottes Hand suchte der Tondichter durch ein während des ganzen Satzes erklingendes, mächtiges tiefes D (durch Orgel, Pauken und Posaunen verstärkt) darzustellen. Über diesem sogenannten Orgelpunkte entfaltet sich ein wunderbares Stimmengeflecht mit einem sich freudig aufschwingenden Hauptthema. Diese hochberühmte und bei der ersten Wiener Aufführung gänzlich mißglückte Stelle, die damals bei Hanslick die Empfindungen eines Passagiers, der im Schnellzuge einen Tunnel durchrassele, auslöste, hat dem Brahmsschen Requiem die Signatur gegeben, und „ohne dieses eigentümliche Tonsymbol der Ruhe und Stetigkeit des göttlichen Thrones“ ist das „Requiem“ gar nicht mehr zu denken.

4. Satz. „Wie lieblich sind deine Wohnungen.“

Ein liebliches, zart empfundenes Tonstück, das den seligen Frieden in den himmlischen Wohnungen preist. Nur in der Mitte ist dem „Verlangen und Sehnen“ nach diesem Frieden ein energischer Ausdruck gegeben; auch das Lob des Herrn („die loben dich immerdar“) findet lebhaften, begeisterten Ausdruck; sonst atmet alles in diesem Satze den wonnigen Frieden des Jenseits.

5. (nachkomponierter) Satz. „Ihr habt nun Traurigkeit.“

In himmlischen Klängen preist die Stimme eines seligen Geistes (Sopransolo) die Freude des Wiedersehens im ewigen Lichte. Der Chor versteht den Sinn dieses Zurufs aus der anderen Welt und singt: „Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet“, genau nach der Weise des Orchestervorspiels:



nur in doppelt verlangsamtem Zeitmaß. Melodie und Deklamation der Solostimme sind an Schönheiten unendlich reich. Besonders sei auf die Stelle hingewiesen: „und habe großen Trost funden“, auf die Melodieführung bei „Traurigkeit“, auf das sich wiederholt steigernde: „aber“ (beim Tenoreintritt, das Hauptthema in Viertelnoten und in Achtelbewegung zu gleicher Zeit), endlich auf den Schluß: „wiedersehen“!

6. Satz. „Denn wir haben hier keine bleibende Statt.“

Zwischen der Dur- und Moll-Tonart schwankend, unruhig hin und her tastend und damit das „Suchen“ versinnbildlichend, beginnt der sechste Satz. Den Irrenden kommt eine tröstende, führende Stimme zu Hilfe: „Siehe, ich sage euch ein Geheimnis“ (Baritonsolo). Eine geheimnisvolle mystische Stimmung verbreitet sich (Tremolo der Saiteninstrumente): die Stimme verkündet das Wunder der Erlösung. Staunend, in geisterhaftem Pianissimo spricht der Chor die rätselhaften Worte nach; noch geheimnisvoller wird die Stimmung bei den Worten: „und dasselbige plötzlich, in einem Augenblick, zu der Zeit der letzten Posaune“. Hastig ergreift der Chor das Wort und führt es zu einem tief erschütternden Höhepunkt, der alsbald zu einem Chorsatze im Charakter eines „Dies irae“ überleitet. „Hölle wo ist dein Sieg?“ Diese Worte ruft der Chor mit Allgewalt den finstern Mächten

zu und wendet sich dann zum Preise des Herrn. Hell leuchtendes C-Dur tritt ein und eine wirkungsvoll aufgebaute Fuge beginnt: „Herr, du bist würdig" usw. Die episodischen Partien sind in ruhigeren Formen gehalten, zum Teil etwas an Mendelssohn anklingend, namentlich: „Denn du hast alle Dinge geschaffen".

Schlußsatz. „Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben."

Kräftiger beginnend, geht diese Seligpreisung der Toten allmählich in die wehmütig friedliche Stimmung des ersten Satzes über. Ja, es erscheinen zuletzt sogar einige Hauptmotive des ersten Satzes in etwas veränderten Formen. Von ergreifender Wirkung ist die Posaunenbegleitung zu der Stelle: „Ja der Geist spricht" mit der darauf folgenden schönen Melodie: „daß sie ruhen von ihrer Arbeit".

So führt uns denn der Meister in diesem Werke den Weg von der zeitlichen, irdischen Wohnstätte zur eigentlichen Heimat, der Wohnstätte ewigen Friedens. Der Text: „Selig sind, die da Leid tragen", der erste Satz, knüpft an das Leid unseres irdischen Lebens an; der zweite zeigt uns die Nichtigkeit dieses irdischen Lebens. Dasselbe Los wie den Abgeschiedenen ist auch uns beschieden, auch wir müssen diesen Weg gehen, trotz unseres Zagens und Entsetzens. Aber die Gerechten ruhen in Gottes Hand, sein mächtiger Schutz umfängt uns (dritter Satz). Bei ihm sind uns Wohnungen bereitet (vierter Satz); dort winkt uns die selige Freude des Wiedersehens, die niemand rauben kann (fünfter Satz), während uns hier auf Erden keine bleibende Stätte beschieden ist. Allein die Posaune des Gerichts erweckt einst alle zu neuem Leben; sie verkündet den Sieg des Lebens über Tod und Hölle (sechster Satz). Also wird ein wahres, reines Glück erst beginnen, wenn wir gestorben und den Gerechten beigesellt sind. Darum: „Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben" (siebenter Satz).

Mit wenigen Worten lapidaren Stiles hat Hanslick die Stellung des „Deutschen Requiem" in der musikalischen Literatur bezeichnet:

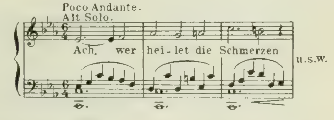
„Seit Bachs H-Moll-Messe und Beethovens Missa solemnis ist nichts geschrieben worden, was auf diesem Gebiete sich neben Brahms' ‚Deutsches Requiem' zu stellen vermag."

Gibt es ein Werk in der gesamten Literatur, das einem über den Verlust eines teuren Wesens trauernden Gemüte Kraft und Frieden und damit himmlischen Trost sprechen kann, so ist es Brahms' Deutsches Requiem. Solange es Erdenleid und Herzensweh gibt, solange wird dies unübertroffene Meisterwerk bestehen und Millionen empfänglicher Seelen die edelste Quelle erquickenden Trostes sein.

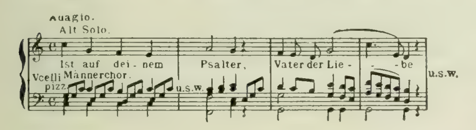
Nur die oben bereits behandelte Liederreihe op. 46—49, sowie op. 51 (Quartette) und 52 (Liebeslieder) unterbricht die kontinuierliche Folge von Kompositionen für Chor und Orchester. Als op. 50 (1869) folgt die Goethesche Kantate „Rinaldo" für Tenorsolo, Männerchor und Orchester. Nicht ganz mit Unrecht fand Billroth das Gedicht „gräulich". „Aber," fährt er in einem Briefe an Lübke fort, „Brahms schwärmt dafür, weil es für den Komponisten soviel übrig ließe. Schilderung der Zauberinseln, Jammer Armidens" usw. Seltsam,

daß Brahms hier nichts weniger als zuviel, eher zuwenig getan hat. Die „Schilderung der Zauberinseln" reduziert sich auf die orchestral sehr reich ausgestattete Stelle: „zeigt ihm den demantnen Schild"; und den „Jammer Armidens" malt einzig und allein ein Orchester-Ritornell (Andante con moto un poco agitato, S. 75 d. Part.), das ziemlich eindruckslos verläuft. Die Chöre sind tüchtig gearbeitet, aber doch wohl etwas farblos gehalten, während die Verwendung einzelner charakteristischer Motive nach Art Beethovenscher oder Weberscher „Leitmotive" die „Kantate" dem Opernstil nähert. Auch die Behandlung der Solopartie weist dorthin. Beethovens „Adelaide" und „Florestan" sind für ihre Ausgestaltung maßgebend gewesen.

Noch einen anderen Goetheschen Text, ein „Fragment aus der Harzreise", hat Brahms in jener Zeit nachgedichtet (op. 53, komponiert 1869). Aber entschieden mit weit größerem Gelingen! Wie Tag und Nacht stehen sich beide, in der ideellen Anlage nahe verwandte Werke fern! Die schwermütige Klage des selbstquälerischen Jünglings, der, erst verachtet, dann ein Verächter, in dumpfer Abgeschiedenheit sich der Welt verschloß, erweitert und vertieft sich in der Brahmsschen Komposition zur ergreifenden Klage der Menschheit:



Und wie der Jüngling „durch Naturbeschauung" und herzliche Teilnahme an der äußeren Welt allmählich zum inneren Frieden und zur Versöhnung mit der Welt gelangt, so klingt auch jedem empfänglichen Gemüte das von sanften Männerstimmen getragene erlösende Wort: „Ist auf deinem Psalter" wie sanftes Ostergeläute: „O tönet fort, ihr süßen Himmelslieder: die Träne quillt, die Erde hat mich wieder." Der wahrhaft allbezwingenden Macht, die diese Stelle auf

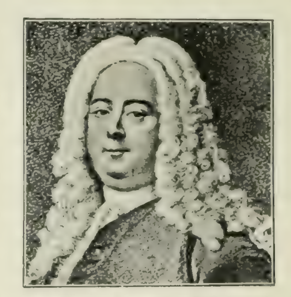


gesunde, empfindsame Seelen ausübt, kommt in der gesamten musikalischen Literatur nur Weniges gleich. Und dies Wenige ist vorwiegend bei Mozart und Beethoven (9. Symphonie und letzte Quartette) zu finden[43]). — Unvergeßlich wird es sein und bleiben, wie die erste und unübertroffene Meisterin deutscher Gesangskunst, Frau Amalie Joachim, die „Rhapsodie" sang! Dichtung, Musik und Kunst des Vortrages vereinten sich hier zu einer Gesamtwirkung von unbeschreiblicher Größe, Einfachheit und Erhabenheit. Sehr zutreffend hat Hanslick den eigentümlichen „ethischen" Charakter dieser Rhapsodie betont und sie dadurch in ein glückliches Parallelverhältnis zum Schicksalsliede (op. 54, 1871) gesetzt. Kretzschmar[44]) andererseits findet gemeinsame Beziehungen zwischen Requiem und Schicksalslied. Es sind die uralten Gegensätze, die sich hier begegnen: Erdennot und himmlisches Glück, oder, nach Hölderlin ins Antike übertragen: fruchtloses, vergebenes, titanenhaftes Ringen und olympische Ruhe und Heiterkeit. Es gibt wohl kein Werk, in welchem diese Gegensätze äußerlich ebenso knapp und konzentriert, als innerlich ergreifend und erschütternd dargelegt wären, wie in Brahms' Schicksalsliede.

Wir betonen Brahms', nicht Hölderlins. Denn während der Dichter sich begnügt, den „schicksalslosen" Göttern die vom Schicksal von „Klippe zu Klippe geworfenen", jählings ins Ungewisse hinabstürzenden Sterblichen gegenüberzustellen, wendet Brahms sich am Schlusse, in einem der Einleitung entsprechenden klangvollen Orchesternachspiel, zum Anfang zurück und löst so „das wirre Mühsal des Menschenlebens in seligen Frieden auf"[15]. Sehr geistvoll bemerkt Hanslick, daß dies ein „merkwürdiges Gegenstück zu dem umgekehrten Vorgang" in Beethovens Neunter sei, und daß sich im Schicksalsliede dieselbe Anschauung in „griechischer Form" wiederhole, die das Requiem nach Stil und Stimmung in christlicher geboten habe.

Über den ersten musikalischen Entwurf zum Schicksalsliede berichtet Dietrich S. 65:

„Im Sommer (1868?) kam Brahms noch einmal (nach Bremen), um mit Reinthalers und uns einige Partien in die Umgegend zu machen. Eines Morgens fuhren wir zusammen nach Wilhelmshaven, Brahms interessierte es, den großen Kriegshafen zu sehen. Unterwegs war der sonst so muntere Freund still und ernst. Er erzählte, er habe früh am Morgen (er stand immer sehr früh auf) im Bücherschrank Hölderlins Gedichte gefunden und sei von dem „Schicksalslied" auf das tiefste ergriffen. Als wir später nach langem Umherwandern und nach Besichtigung aller interessanten Dinge ausruhend am Meere saßen, entdeckten wir bald B. in weiter Entfernung einsam am Strand sitzend und schreibend. Es waren die ersten Skizzen des Schicksalsliedes, welches ziemlich bald (?) erschien. Eine schon geplante Partie in den Urwald unterblieb. Er eilte nach Hamburg zurück, um sich der Arbeit hinzugeben."

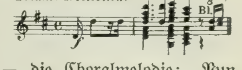


Georg Friedrich Händel
(Aus „Berühmte Musiker" Bd. 2: „Händel" von Prof. Dr. F. Volbach)

Wie im ganzen, so ist auch im einzelnen die musikalische Darstellung des Gedichts ein Kunstwerk höchster Vollendung, dessen Details zu rühmen man kein Ende finden möchte. Die stimmungsvolle Orchestereinleitung mit den leisen Paukenschlägen, der Einsatz des Choraltes, der Eintritt des düsteren Allegro: „Doch uns ist gegeben" mit der großartigen Steigerung auf die in konträrem Rhythmus gehaltenen, zerstückelten Worte: „von Klip-pe zu Klip-pe geworfen" bis zu dem „durchbohrenden", niederschmetternden: „Jählings ins Ungewisse hinab": das alles hat in der neuen Chorliteratur nicht seinesgleichen.

Wir gelangen zum letzten Chorwerk aus dieser an monumentalen Schöpfungen so überreichen Periode: zum Triumphliede (op. 55, 1872) nach Offenbarung Johannis c. 19 für achtstimmigen Chor und Orchester komponiert und dem Begründer des Deutschen Reiches, Kaiser Wilhelm I., gewidmet. Ursprünglich trug der Titel noch die Worte: „auf den Sieg der deutschen Waffen". Brahms beseitigte sie, um dem Werke eine allgemeinere Geltung zu geben. Der Form nach entspricht das Werk den „Anthems" von Händel, dessen Geist auch sonst in dem Werke lebendig wird. Gleich das erste Motiv zeigt in der Reihenfolge der Noten, allerdings nicht in deren rhytmischer Gliederung, und somit also mehr versteckt als offen zutage liegend, eine Anspielung auf die Nationalhymne: „Heil dir im

Siegerkranz". In langsam majestätischer Viertel- bzw. Achtelbewegung tritt nach dem ersten brausenden Halleluja dasselbe Motiv in den Singstimmen ein: „Heil und Preis, Ehre und Kraft". Der zweite Satz, wie der erste eine Lobpreisung enthaltend („Lobet unsern Gott alle seine Knechte"), bringt — durch Holzbläser eingeführt und wie unter Glockengeläute erklingend — die Choralmelodie: „Nun danket alle Gott", die der Chor ($^{12}/_{8}$ Takt) mit einem weichen, sanften Thema begleitet. Der letzte Satz trägt, abweichend von den ersten beiden Teilen, einen dramatisch belebten Charakter. Ein Baritonsolo beginnt: „Und ich sah den Himmel aufgetan, und siehe, ein weißes Pferd; der darauf saß hieß Treu und Wahrhaftig". Der den Solosänger unterbrechende Choreintritt auf die anfangs pianissimo, dann sich mächtig steigernden, gesungenen Worte: „Und siehe" usw. ist von großartigster Wirkung und wohl der geistige Höhepunkt des Ganzen. Die höchste Kraftentfaltung freilich bringt erst der in hellstem Jubel und zündender Begeisterung mächtig dahinbrausende, imposante Schluß. — Die ersten Aufführungen des Werkes fanden 1872 in Wien, 1873 in Leipzig und München (unter Wüllner), 1874 beim Niederrheinischen Musikfeste in Köln und 1875 unter Stockhausen in Berlin statt. — Wenn das Werk trotz des Aufgebotes großer Chormassen und reicher instrumentaler Mittel und trotz der außerordentlichen Begeisterung, von der es getragen ist dennoch nicht die verklärende, erhabene Wirkung des Requiem hervorbringen kann, so liegt dies daran, daß es ihm etwas an Abwechselung gebricht. Wohl gibt es neben den wucht- und kraftvollen Stellen viel fein und zart Empfundenes (z. B. das pianissimo-Halleluja vor dem Schlußteil des ersten Satzes), aber dem Ganzen fehlt es, wie Hanslick[46]) richtig erkannt hat, an „Ruhepunkten", die zur Sammlung notwendig sind und die Empfänglichkeit, die durch die fortwährende und gleichförmige Entwicklung von Tonmassen sehr erheblich geschwächt wird, stets erneuern.





Das Werk verlangt, wie allgemein bekannt, nicht nur einen sehr stark besetzten, sondern auch gut geschulten Chor, und es klingt deshalb ganz außerordentlich komisch, wenn Brahms in einem Briefe an Dietrich (Erinnerungen S. 70) schreibt:

„Du weißt wohl, daß ich den Eingangschor zu einem „Triumphlied" an Reinthaler geschickt habe. Er klagt über seinen schwachen Chor. Könntest Du nicht einige Freiwillige von Oldenburg schaffen, die die 8stimmigen Forte mitsingen? Schwer ist es nicht, nur forte!"

Ebenso heißt es in einem Briefe an Rheinthaler, um dessen Aufführung des Werkes es sich hier handelt[47]):

„Möglichst starke Besetzung ist beim Triumphliede Nr. 1. Könnte man nicht durch Deinen Männergesangverein oder durch freiwillige Oldenburger helfen?"



Karlsgasse Nr. 4, III

Die Zeit der großen Kompositionen für Orchester

Als Stockhausen im Jahre 1866 die Leitung der Philharmonischen Gesellschaft in Hamburg niedergelegt hatte, wäre aufs neue Gelegenheit gewesen, Brahms dauernd an seine Vaterstadt zu fesseln. Auch diesmal fehlte Joachims mahnende Stimme nicht. Er schrieb am 18. Februar 1866 von London aus an seinen Freund Avé Lallemant:

„Deine Sorge um Stockhausens Abgang verstehe ich.... Daß Ihr Euch nun aufrafft und dem größten Musiker unserer Tage (ich weiß, was ich schreibe), dem Johannes Brahms aus Hamburg, die gebührende Stellung anweist, ist nach den philharmonischen Antezedentien nicht wohl anzunehmen. Ein Stück Misere und Verkennung scheint zur Entwicklung großer Geister immer zu gehören und vielleicht hält das Komite der philharmonischen Gesellschaft es sogar für landesväterliche Verpflichtung ... der Zukunft von Brahms durch Entsagung ein patriotisches Opfer zu bringen!"

Und in der Tat, dies Hamburger „Opfer der Entsagung" ist Johannes Brahms vortrefflich bekommen! Nach zweijähriger Trennung war er wieder in sein geliebtes Wien zurückgekehrt, wo inzwischen, wie bereits erwähnt, auch Freund Billroth dauernden Aufenthalt genommen hatte. Wo Billroth war, blieb auch Brahms, zumal sich bald Gelegenheit fand, ihm auch äußerlich eine angesehene Stellung im Musikleben zu verschaffen. Er wurde 1872 zum Leiter der Musikvereins- (Gesellschafts-) Konzerte gewählt.

Ganz beglückt schreibt Billroth an Lübke:

„Er bereitet Händels Tedeum und Saul vor, zwei Bachsche Kantaten, sein Triumphlied usw. Vorläufig ist er ganz Feuer bei Leitung des Gesangvereins und ist immer entzückt über die Stimmen und das musikalische Talent des Chors. Sind die Erfolge günstig, so wird er, glaube ich, aushalten; ein Mißerfolg kann genügen, ihn zu deprimieren, daß er die Lust verliert."

Die Erfolge blieben nicht aus. Bereits Ende März berichtet Billroth an seinen Stuttgarter Freund:

„Brahms ist als Musikdirektor hier äußerst tätig; er hat unvergleichlich schöne Aufführungen zustande gebracht und findet bei allen, die es gut mit der Kunst meinen, vollste Anerkennung. Sein „Triumphlied" ist hier mit Orgel und kolossalem Chor zu einer wunderbaren Wirkung gekommen; es gehören große Massen dazu, es ist monumentale Musik. Die Wirkung: fortgesetzte musikalische Gänsehaut jeglicher angenehmen Art, dabei alles so einfach übersichtlich, im großartigsten al fresco-Stil ... Im letzten Konzerte wagte Brahms eine ... noch nie aufgeführte Kantate von Bach nach einem Text von Luther*). Es war verdammt herbe Musik, doch stellenweise von erhabener Wirkung. Die Wiener nahmen aus den Händen eines Dirigenten, den sie so achten wie Brahms, auch das mit liebenswürdiger Empfänglichkeit an. Zwei darauf folgende Volkslieder a capella**) veranlaßten dann freilich einen Beifallssturm, der die Besorgnis des Hauseinstürzens rege machte. Der alte König von Hannover war halb toll vor musikalischem Rausch; ... man wird wirklich ganz betrunken von der Schönheit der Klangwirkung dieses Chores, dessen An- und Abschwellen, Forte und Piano, wie von Einer Stimme vorgetragen wirkt. Brahms leitete das, wie Renz ein Schulpferd.

In der Tat entwickelte Brahms „ganz ungeahnte, schulmeisterliche Talente" als Chordirektor und Dirigent. Und so konstatierte denn der Freund mit einer gewissen, freilich nicht ganz einwandfreien, freudigen Genugtuung im Juni 1874:

„Brahms ist so populär und überall (wenn auch mit wenig Verständnis) so gefeiert, daß er leicht ein reicher Mann durch seine Kompositionen werden könnte, wenn er es leichtsinnig damit nehmen wollte. Zum Glück ist das nicht der Fall."

Auch im Winter 1874/75 erfreuten sich die Brahms-Konzerte eines großen Erfolges. Aber die Freude dauerte nicht lange. Billroth schreibt:

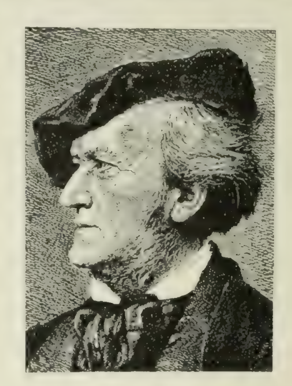
„Brahms hatte ... sehr interessante Programme, ebenso Dessoff. Leider haben wir beide als Dirigenten verloren. Beide sind herausgedrängt, beide durch Herbeck herausgedrängt. Inzwischen ist Herbeck auch gestürzt, und alle Musikinstitute befinden sich wie die Theater in chaotischem Zustande. Ich bin nun schon lange genug in Wien, um daher ganz ruhig zu sein; wenn auch alles drüber und drunter zu gehen scheint, das rappelt sich alles wieder zusammen."

Ein Amt als Dirigent hat Brahms seitdem nie mehr bekleidet. Er paßte seiner Natur nach ebensowenig für ein

*) Die Kantate: „Christ lag in Todesbanden", für die Brahms die Orgelstimme in außerordentlich gelungener Weise besonders ausarbeitete.

**) Darunter das herrliche: „In stiller Nacht zur ersten Wacht".

„Amt“ als Bülow. Im Genusse vollster persönlicher Freiheit und Unabhängigkeit, in einer Stadt, deren volkstümlich heiteres Wesen ihm außerordentlich behagte, im vertrauten Umgang mit einem Kreise von Künstlern und Schriftstellern (Hanslick, Goldmark, Brüll, Nottebohm, Mandyczewski, Kalbeck u. a.), die dem Meister sämtlich in treuer Verehrung zugetan waren, vor allem in intimem Verkehr mit Billroth, in dessen gastlichem Hause die meisten Kompositionen für Kammermusik zum ersten Male gehört wurden, führte er ein außerordentlich zufriedenes, behagliches Dasein in völlig ungestörter Hingabe an seine Kunst. Über das trauliche, aber einfache Junggesellenheim, das er sich in dem Hause Karlsgasse 4, im 3. Stock begründet hatte, führten treu sorgsame, befreundete und mit der Eigenart des Meisters wohlbekannte Frauenhände die Obhut. Den Frühling pflegte er gern in Italien zuzubringen, den Sommer in der Schweiz (am Thuner See) oder in Ischl, Mürzzuschlag u dgl.; die zweite Hälfte des Winters, in der Regel von Neujahr ab, nahm er Einladungen zur Aufführung seiner Werke an, wobei er selbst als Dirigent oder Klavierspieler tätig war.



Richard Wagner
(Aus „Berühmte Musiker“ Bd. 20: „Wagner“ von Dr. Rich. Batka)

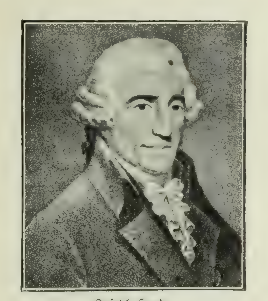
Aber trotz der Verehrung, die man ihm in Wien und anderweitig allenthalben, namentlich in Bremen, Breslau, Berlin, Königsberg, Halle, Hamburg, München (Levi und Wüllner nahmen sich der Brahmsschen Werke eifrigst an) dem Meister zollte, wollte es dennoch mit dem allgemeinen Verständnis und der allgemeinen Anerkennung der außerordentlichen Bedeutung Brahms' als Komponist nicht vorwärts gehen. Zwar fehlte es nicht an äußeren Anerkennungen. Mit Wagner zu gleicher Zeit erhielt Brahms (Januar 1874) von dem großherzigen, kunstbegeisterten Könige Ludwig II. von Bayern den Maximiliansorden für Kunst und Wissenschaft, und im selben Jahre ernannte ihn die Berliner Akademie zu ihrem auswärtigen Mitgliede. Aber die eigentlichen künstlerischen Erfolge waren zum Teil nur Achtungserfolge, jedenfalls nur da spontan und verständnisvoll aufrichtig, wo sich eine „Brahmsgemeinde“ befand. Der Antagonismus der sogenannten Wagnerpartei, die gerade in den 70er Jahren in einem Brahms gespendeten Lobe eine Beleidigung ihres Meisters erblickte, mochte das auch, zum Teil wenigstens, verschuldet haben.

Das ungefähr war die Stimmung, als die ersten großen Instrumentalkompositionen Brahms' erschienen.

Sieht man von den beiden Serenaden (op. 11 und 16) und dem D-Moll-Konzerte (op. 15) ab, so fallen sämtliche größeren Orchesterkompositionen in die Reihe der Opuszahlen von 56–102. Das letzte große Instrumentalwerk, das Brahms schrieb, war das Konzert für Violine, Violoncello und Orchester (op. 102). Den Anfang machen die Haydn-Variationen op. 56a, es folgen (von dem Ouver-

turenpaar „Akademische" und „Tragische" op. 80 und 81 unterbrochen) je ein Symphonienpaar op. 68 und 73, op. 90 und 98; außerdem drei Konzerte: op. 77 für Violine, op. 83 für Klavier (B-Dur) und op. 102 für Violine und Violoncello. Der Zeit nach verteilen sich diese zehn Orchesterwerke auf einen Raum von 14 Jahren; gewiß ein deutlicher Beweis, wie wenig sich Brahms in seiner „Produktion" überstürzte! Brahms' Werke wollen eben nicht gezählt, sondern gewogen sein. Außerdem erschienen in diesem Zeitraum 16 Liederhefte op. 57—59, 63, 69 72, 84—86, 91 und 94—97, drei Hefte Duette op. 61, 66 und 75, drei Hefte Soloquartette mit Begleitung op. 64, 65 („Neue Liebeslieder") und 92. Drei Werke bringen a capella-Chöre: op. 62, 74 und 93. Chorwerke mit Orchester schrieb Brahms in dieser Zeit nur zwei: die „Nänie", auf den Tod Anselm Feuerbachs, und op. 89 das „Parzenlied" aus Goethes Iphigenie. Reicher, jedoch nicht überreich, ist die Kammermusik vertreten. Zwei Werke für Klavier allein: op. 76 und die Rhapsodien (op. 79); zwei Violinsonaten (op. 78 und 100), eine für Violoncello (op. 99), die beiden Trio in C-Dur und C-Moll (op. 87 und 101), ein Streichquartett in B-Dur (op. 67) und das Streichquintett (F-Dur, op. 88). Im ganzen genommen also eine höchst respektable Summe schöpferischer Kraft die Brahms in dieser Periode aufgewendet hat.

Wenden wir uns nach dieser Übersicht zu einer kurzen Besprechung der einzelnen Werke.



Joseph Haydn
(Aus „Berühmte Musiker" Bd. 3: „Haydn" von Dr. Leopold Schmidt)

An Verlockungen und Aufforderungen, das Gebiet der Symphonie zu betreten, hat es bei Brahms nicht gefehlt. Bereits im Januar 1854 schreibt Schumann an Joachim:

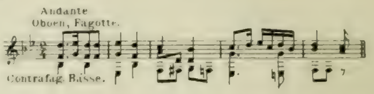
„Nun — wo ist Johannes? Ist er bei Ihnen?... Fliegt er hoch — oder nur unter Blumen? Läßt er noch keine Pauken und Drommeten erschallen? Er soll sich immer an die Anfänge der Beethovenschen Symphonien erinnern; er soll etwas Ähnliches zu machen suchen. Der Anfang ist die Hauptsache; hat man angefangen, dann kommt einem das Ende wie von selbst entgegen..."

Brahms war anderer Meinung als sein schnell begeisterter Freund. Er ließ volle 22 Jahre vergehen, ehe er seine erste Symphonie schrieb — oder wenigstens in die Welt schickte.[48]) Ja noch mehr: seine strenge Selbstkritik und die Furcht vor einem Mißerfolg, der für ihn stets etwas unendlich Deprimierendes hatte, ließen es ihm geraten erscheinen, zuvor mit einem kleineren Werke dieser Gattung den Versuch zu wagen. Und so entstanden seine „Variationen für Orchester über ein Thema von Haydn" (op. 56a, 1874), das Präludium zu seinen vier Symphonien.

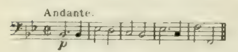
Wir erwähnten bereits oben, daß unter Beethovens Nachfolgern sich keiner auf dem Felde der Variationenform so hervorragend bewährt hat als Brahms. Aus der gedankenarmen, lediglich zur Entfaltung fader Virtuosenkünste bestimmten Form hatte Beethoven ein poetisches Kunstwerk gemacht, und Brahms wandte die ganze Fülle seiner reichen Phantasie und das mächtige Rüstzeug seiner staunens-

werten Kunstfertigkeit daran, diese Form zu einem Kunstgebilde ersten Ranges zu erheben. Schon der Scharfblick, mit welchem er seine Variationenthemata wählte, ist bemerkenswert. Den Orchestervariationen liegt ein aus einem Haydnschen (ungedruckten) Divertimento für Blasinstrumente stammendes und „Chorale St. Antoni" benanntes Thema zugrunde.

In der Instrumentation des Themas hat Brahms, der ursprünglichen Form entsprechend, außer Kontrabässen (pizz.) keine Streichinstrumente verwendet. Die Naivität und Volkstümlichkeit, welche die Melodie an und für sich charakterisieren, machen durch die überraschende fünftaktige periodische Gliederung des ersten Teils einen noch stärkeren Eindruck. Über das Verhältnis des Themas zu den Variationen bei Brahms darf füglich bei dieser Gelegenheit an ein sehr treffendes Wort Bülows erinnert werden: „Das Thema hat nicht viel mehr zu bedeuten, als das Titelblatt eines Buches für den Text."



Sehr geistvoll verwendet Brahms die letzten Noten des Themas (das fünfmal wiederholte b) in der ersten Variation, um eine glockenartige Wirkung hervorzubringen. Immer neue, reizvolle und durch außerordentlich feine kontrapunktische Arbeit die Aufmerksamkeit unausgesetzt fesselnde Tonbilder ziehen in den folgenden Variationen in buntem Wechsel der Tonart und des Charakters an uns vorüber: die lebhafte 2. in B-Moll, die außerordentlich liebliche 3., das Oboen- und Hornsolo der 4. (3/8 Takt), die scherzoartige 5., deren 6/8-Rhythmus (in den Bläsern) sich im 7. und 8. Takt mit einem 3/4-Takt (Achtelbewegung) in den Streichern vereint; die kräftig und energisch gehaltene 6. (Blechinstrumente!) findet ihr liebliches Gegenstück in der folgenden graziösen Silicienne, (Var. 7), die 8. Variation ist im Charakter eines Moll-Scherzo (Violinen con sordini, Holzbläser und Hörner) gehalten: es sind luftige Schattengebilde, die im schnellen Lauf vorüberziehen. Dem flüchtigen Bilde folgt ein ernstes, strenggehaltenes: ein auf einen ostinaten, d. h. sich hartnäckig wiederholenden Baß: aufgebautes Finale. Allmählich finden sich Anklänge an das Thema ein, immer bestimmter werdend, bis es endlich mit siegender Kraft einsetzt. So gelangt das Ganze zu einem äußerlich glänzend bewegten, innerlich aber tief beruhigenden Abschluß.

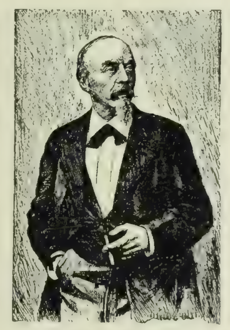


Mit dem Erscheinen der ersten Symphonie in C-Moll (op. 68, 1877) erfüllte sich die brennende Sehnsucht und die langjährige Hoffnung der Verehrer des Meisters. Gleich mit seinem ersten Werke erwies er sich, trotz Mendelssohn und Schumann, als den ersten und einzigen der neueren Musiker, der in der Folgerichtigkeit und Struktur des musikalischen Satzes, in der Erfindung und Behandlung des thematischen Materials und in der gänzlichen Verzichtleistung auf das, was auf den Beifall der großen Menge abzielt und dem Gewöhnlichen sich nähert, mit Beethoven zu vergleichen ist. Daß unter solchen Umständen die Symphonien einen leichten und schnellen Eingang beim großen Publikum finden würden, erwartete er selbst am allerwenigsten. Ihm genügte es, daß er vor seiner eigenen sicherlich der strengsten Kritik bestand. Wenn ihm dann auserlesene, vor-

urteilslose Geister zustimmten, so war ihm vorläufig genug geschehen. Und unter diesen Auserlesenen fand sich bald der Auserlesenste, der scharfsinnigste und feinfühligste aller Musiker: Hans v. Bülow, der, seitdem er Brahms' erste Symphonie kennengelernt hatte, mit einem Male aus seiner bisher dem Komponisten gegenüber beobachteten Reserve heraustrat und ihn auf den Schild erhob*). Die höchst interessante, in echt Bülowschen Gedankensprüngen gehaltene Notiz über den Symphoniker Brahms findet sich in dessen „Reiserezensionen". Bülow spricht (Ende Oktober 1877) von dem zweiten Violinkonzert eines bekannten Komponisten, dessen Namen dieselben zwei Anfangsbuchstaben trägt, wie der Name des jüngsten Symphonikers:

„Erst seit meiner Kenntnis der zehnten Symphonie, alias der ersten Symphonie von Johannes Brahms, also erst seit sechs Wochen, bin ich so unzugänglich und hart gegen Br(uch)-Stücke und dergleichen geworden. Ich nenne sie die zehnte, nicht, als ob sie nach der „neunten" zu rangieren wäre; ich würde sie eher zwischen die zweite und die „Eroica" stellen, ähnlich wie ich behaupte, daß unter der ersten (C-Dur) nicht die von Beethoven, sondern die von Mozart komponierte, unter dem Namen Jupiter bekannte, zu verstehen sei . . ."

Mit seiner ersten Symphonie hat Brahms deutlich gezeigt, daß der absolute symphonische Gehalt nicht mit der „Neunten" erschöpft und eine Rückkehr zur alten vormärzlichen symphonischen Form einen Rückschritt in der Kunst bedeute. Er wies mit jedem Takte seines neuen Werkes nach, daß die alte symphonische Form trotz der Neunten noch lebenskräftig und ausgiebig genug sei, wahrhaft künstlerischen Inhalt in sich aufzunehmen und zu bewahren, vorausgesetzt, daß ein starkes Talent, von Haus aus in den Satzungen der Kunst gebildet und doch frei und ledig des Zwanges formalistischer Regeln, diese Form überhaupt zu handhaben wisse und nicht vorzöge, sie in eitler Selbstüberhebung zu zerbrechen, ohne aus eigener Kraft — wie es Wagner gelungen war — einen wirklichen Ersatz dafür zu bieten. — Wie ernst es gerade Brahms mit seinem symphonischen Erstlingswerke war, dafür legt jede Note ein Zeugnis ab. In keiner anderen Symphonie begegnen wir einer so skrupulös sorgfältigen Wahl der Themen, einer so



Hans von Bülow

*) Dieser an und für sich so selbstverständlichen und ebensosehr aus Bülows eigenstem Wesen als aus dem der Brahmsschen Symphonie erklärlichen Tatsache ist durch Weingartner (Die Symphonie nach Beethoven, Berlin 1898, S. 34) ein sehr seltsamer Kommentar gegeben worden. W. sagt: „Bülow wäre überhaupt nicht dazu gekommen, für Brahms Propaganda zu machen, wenn der für ihn schmerzliche, für die gesamte Entwicklung unserer öffentlichen Kunstpflege so tief beklagenswerte Bruch mit Wagner nicht erfolgt wäre." Soviel Worte, soviel Unrichtigkeiten, die niemand energischer und gründlicher zurückgewiesen hätte, als Bülow selbst, wäre er noch am Leben gewesen, als diese Worte gesprochen und geschrieben wurden. Zwischen Bülows Bruch mit Wagner — wenn man das Auflösen persönlicher Beziehungen infolge tragischer Verkettungen mit solchem Ausdruck bezeichnen will — bis zum Erscheinen der Symphonie waren bereits neun volle Jahre verflossen! Die Symphonie erschien 1877; Oktober desselben Jahres hatte Bülow die Partitur erhalten, studiert und sich

fein ausgeglichenen Arbeit, einer so sorgsam abgestuften Instrumentation, einem so wohl durchdachten, zielbewußten Streben, einer so konsequent durchgeführten Grundidee wie in dieser. Hört man die Einleitung zum ersten Satze, beobachtet man, wie sich aus vier einzeln nacheinander und zögernd auftretenden Motiven das erste Hauptthema mit eiserner Energie zusammenschließt, so hat man ein Bild des Künstlers, der, vor dem schwierigsten Beginnen stehend, seine ganze Kraft sammelt und im stolzen Selbstgefühle, daß er vollbringen könne, was er wolle, an sein Werk geht:



Und leicht hat er sich seine Arbeit wahrlich nicht gemacht. Nur ein Beispiel davon: das zweite Thema: findet sich bereits in seinen wesentlichen Bestandteilen als Baßstimme in der Einleitung zum Hauptthema, während dem Seitenthema hinwiederum das Hauptthema sich als begleitende Stimme beigesellt. Von bezaubernder Anmut ist das „Andante sostenuto"



mit seinem in reizvoller Mannigfaltigkeit ausgeführten Cis-Moll-Mittelsatze; nicht minder das „Allegretto", bei dessen achttaktigem Hauptthema die letzte Hälfte das Spiegelbild (die Umkehrung) der ersten zeigt. Auffällig ist Brahms' Verzichtleistung auf einen feurigen Scherzo-Satz. Er vermied ihn, um dem Finale die rechte Wirkung zu sichern. Das letztere beginnt in C-Moll mit dem Hauptthema, aber in derjenigen Form, die nach den kontrapunktischen Gesetzen für die Beantwortung eines Fugenthemas maßgebend ist: das Thema lautet nämlich: Wie in der langen Moll-Einleitung das Horn (mit leisem Anklang an Schuberts C-Dur) mit der Dur-Terz einsetzt, wie unter bestrickenden Klangfarben (Violinen und Holzbläser) der allmähliche Eintritt des Hauptthemas sich vorbereitet, wie dieses endlich selbst in seiner ganzen stolzen Pracht siegesbewußt einherschreitet und immer wieder, nachdem die Motive des stürmischen Seitensatzes es zeitweise verdrängt, mit seiner

---

sofort mit Begeisterung dem neuen Symphoniker, dem neuen Beethoven zugewandt. Die klassische Neuheit des aus Beethovenschem Geiste geborenen Werkes war eine vollkommene Überraschung für ihn, und Bülows offener, ehrlicher Charakter zögerte nicht, dem Manne, dem er bisher nicht gerade fremd, aber doch mit einiger Reserve gegenübergestanden hatte, seine vollste und aus innerster Überzeugung kommende und von persönlichen Rücksichten vollkommen freie Anerkennung auszusprechen. Hatte er selbst doch bereits 1854 (vgl. S. 10) seiner Mutter geschrieben: „J'attendrai ses manifestations". Die erste Symphonie war diese erste Brahmsische Manifestation. Im übrigen hat die inneren und innigsten Beziehungen Bülows zu Wagnerscher Kunst — und das ist doch wohl bei solchem Künstler die Hauptsache — nie der Schatten eines Hauches getrübt. Das weiß die ganze Welt; Brahms kann also niemals für Bülow ein — schwächlicher — Ersatz für den „verlorenen" Wagner gewesen sein.

vollen gesättigten Klangfarbe sich hindurchringt, das ist unvergleichlich groß und edel empfunden und seit Beethoven beispiellos*).

Billroth[49]) spricht sich in seiner anmutigen Art über das Finale so aus:

„Was nutzt die vollendete klare Schönheit des Hauptmotivs in seiner thematisch geschlossenen Form. Zuletzt kommt doch wieder das Horn mit seinem schwärmerischen Sehnsuchtsschein wie in der Einleitung, und alles zittert in Sehnsucht, Wonne und übersinnlicher Sinnlichkeit und Seligkeit."

Das Bild des befreiten Prometheus und des jugendlichen, kraftstrotzenden Herakles, wie es dem Meistergriffel Max Klingers entstammt, bildet wohl die treffendste Parallele zu diesem Meisterstück der symphonischen Literatur.

Die zweite Symphonie (op. 73, 1878) reicht bei weitem nicht an die Gedankentiefe und Gewalt der Empfindung in der ersten heran; man könnte sie eher als den Ausdruck ruhiger, behaglicher Freude über das Gelingen der ersten, so hoch pathetischen ansehen.

Wie etwa Beethovens „Eroica" zu der ihr folgenden B-Dur-Symphonie, oder zur Pastorale, so verhält sich Brahms' C-Moll zur D-Dur. Jene ein „Epos", diese ein „Märchen". So ungefähr drückt sich recht bezeichnend H. Deiters aus. Die Themen, insbesondere das Hauptthema des ersten Satzes, sind weit ausgesponnen.



Damit sind sie in ihrer ganzen Struktur zur kontrapunktischen Verwendung minder geeignet; aber der Komponist ersetzt diesen Mangel durch um so mannigfaltiger gestaltete Seitenmotive und durch kontrapunktische Verarbeitung einzelner thematischer Bestandteile, sowie durch reizvolle Varianten des Hauptthemas; in der Coda konzentriert sich die ganze Anmut dieses Satzes zu einem Gesamtbilde! Man sieht, die zweite Symphonie bewegt sich in einer ganz anderen Sphäre. Auch der träumerische zweite Satz bewahrt im ganzen einen freundlicheren Charakter, der am schönsten in der Fis-Dur-Stelle ($^{12}/_{8}$-Takt) zum Ausdruck kommt. Trotz des oftmaligen rhythmischen Wechsels weht durch das Ganze ein einheitlicher, und zwar traumartiger, ahnungsvoller Zug. Eine von Brahms neu eingeführte Form zeigt der dritte Satz: den Wechsel eines langsamen, menuettartigen Satzes — beiläufig gesagt von bestrickender Grazie — mit einem schnellen, in grader Taktart gehaltenen, dessen Hauptmotiv die Umgestaltung der ersten Melodie ist:

Presto ma non assai

Noch ein zweiter, im $^{3}/_{4}$-Takt gehaltener Zwischensatz stellt sich ein, der seinen Ursprung aus der Hauptmelodie ebenfalls nicht verleugnen kann. Leise, aber von großer innerer Spannung getragen, beginnt das Finale. Nach der überraschend eingeleiteten Forte-Wiederholung des Anfanges folgt ein behäbig heiteres Seitenthema:

mp largamente

*) Wer je eine Aufführung der C-Moll-Symphonie unter der Leitung des mit Brahmsscher Art und Kunst vertrautesten Kapellmeisters, des Generalmusikdirektors Steinbach in Meiningen, gehört hat, wer den geradezu beispiellosen Enthusiasmus erlebt hat, von dem das Publikum — ohne Ansehen der musikalischen Partei — einmütigst hingerissen wurde, den wird Weingartners Urteil über diesen Satz (a. a. O. S. 35) nicht beunruhigen.

das in seinen einzelnen Bestandteilen und in mannigfaltigster Verwebung mit den anderen Motiven den Hauptinhalt dieses Satzes bildet. Wenn übrigens Bülow einmal (in seinen skandinavischen Konzertreiseskizzen) Brahms „den Erben Luigis und Ludwigs", d. h. Cherubinis und Beethovens, nennt, so scheint das erstere mit besonderer Beziehung auf diesen filigranartig, also in Cherubinis Manier, gearbeiteten Satz gesagt zu sein; das andere versteht sich nach dem über die Variationen, die erste Symphonie u. a. Gesagten von selbst.

Der große, allgemeine Erfolg, den sich die zweite Symphonie bei ihrer ersten Aufführung in Wien unter Brahms' persönlicher Leitung (am 10. Januar 1878) errang, war ein handgreiflicher Beweis gegen die von seiten Wagnerischer Heißsporne, in völliger Verkennung des Sinnes ihres eigenen Meisters, ausgesprochene und oben bereits erwähnte Ansicht: Seit Beethovens „Neunter" sei der Inhalt der Symphonie erschöpft und diese selbst ohne Existenzberechtigung. Solche Theoreme konnten nur zur Folge haben, daß sich unausgereifte Komponistengemüter auf die „Symphonische Dichtung" stürzten und mit der Verachtung der ewig geltenden, den wahrhaft genialen Künstler keineswegs in beengende Fesseln schnürenden Gesetzen der Kunst die erste große Heldentat vollbracht zu haben glaubten. Sie verachteten, was sie nicht kannten, versuchten, was sie nicht konnten. Ihr übermütiger Spott über Brahmssche Symphonien war die kindische Freude der Lehrbuben, die sich Hans Sachsens Wort: „das sagt euch nur, wer nichts weiß von der Tabulatur", in ihrer Weise zurecht gelegt hatten. Mit den beiden ersten Symphonien hat Brahms unbestreitbar seinen größten „moralischen" Sieg errungen: nicht, wie übereifrige Parteigänger unseres Meisters wähnten, über Wagners Kunst — die einem ganz anderen Gebiete angehört — sondern über die Schmähreden einzelner „Wagnerianer", die die „Symphonie" seit Beethoven als abgetanes Möbelstück der musikalischen Rumpelkammer überweisen wollten.

Den ersten zwei Symphonien folgte ein Ouverturenpaar: „Die Akademische" und „Die Tragische" (op. 80 und 81, 1881). Die Tragische, der Opuszahl nach die spätere der beiden, entstand zuerst. Ihr liegt keine bestimmte tragische Heldengestalt als programmatischer Vorwurf zugrunde; sie soll nur die im allgemeinen sich gleichbleibende Grundstimmung der Tragödie (etwa im Sinne eines Aristoteles oder Lessing) widerspiegeln. Größe, Erhabenheit, tiefer sittlicher Ernst sind Grundzüge eines tragischen Helden; schwere Verkettungen, die ein unerbittliches Schicksal ihm auferlegt, lassen ihn schuldig werden; die Schuld sühnt der tragische Untergang, der als eine „Reinigung der Leidenschaften" erschütternd, Furcht und Mitleid zugleich erweckend, auf die Menschheit wirkt, dem Helden selbst aber Versöhnung und Erlösung bringt. Die tragische Ouvertüre beginnt mit einem leidenschaftlichen Thema, dessen zweiter Teil (von Takt 5 ab) einen marschartigen Charakter annimmt:

Allegro non troppo. p sotto voce u. s. w.

Eine schwermütig düstere Stelle, lastend wie ein Verhängnis:

2 Pos. u. Tuba.

leitet den Seitensatz ein,

mp espr cresc

dem in üblicher Form die Durchführung folgt. Ganz originell ist die Wieder-

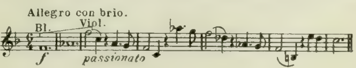
holung des Anfangs geformt: die zweite marschartige Hälfte des Themas ist weit ausgeführt und führt die Wendung nach der versöhnenden Dur-Tonart herbei. Der mit herbem D-Moll scharf und schneidend einsetzende Schlußteil zeigt uns den Fall des Helden und erweckt jenes Gefühl „tragischer Furcht".

Wie der Tragödie das Satyrspiel, so folgte der „Tragischen" die „Akademische Festouvertüre". Bei ihrer ersten Aufführung in Breslau (4. Jan. 1881) nahmen Rektor und Senat der Universität, desgleichen die Vertreter der philosophischen Fakultät die ersten Saalreihen ein. Brahms dirigierte persönlich sein Werk und stattete damit der Fakultät den „geziemenden" Dank für die Ehrenpromotion zum philosophischen Doktor ab[50]). Genialer hat nie ein Graduierter für eine solche Ehrenbezeugung gedankt. Glänzender hat nie ein Komponist gezeigt, daß, um ein gutes, Kenner wie Laien gleich fesselndes Kunstwerk hervorzubringen, es weniger einer genialen Erfindungskraft, als einer geschickten, kunsterfahrenen Hand und vor allem einer gehörigen Dosis Witz, Schlagfertigkeit und Kunstverstand bedarf. Das Werk beginnt mit einem prickelnden Motiv in C-Moll, von Violinen staccato vorgetragen:

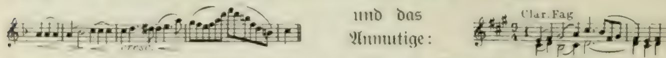
Allegro.
pp sempre e sotto voce

Das Motiv verdankt seinen Ursprung den ersten Takten der später eintretenden Melodie des Binzerschen Burschenschafterliedes: „Wir hatten gebauet" (= „Ich hab' mich ergeben"). Unmittelbar darauf setzt das erste Motiv mit feurigem Schwunge im vollen Orchesterklange in C-Dur ein, kehrt wieder zum Burschenschafterliede zurück und geht beim Eintritt des E-Dur in die Melodie des „Landesvaters" über: „Hört, ich sing' das Lied der Lieder"; als Seitenthema tritt plötzlich vollkommen überraschend und durch seinen drolligen Humor (2 Fagotte, von Violoncelli und Bratschen pizzicato begleitet) höchst ergötzlich wirkend, das „Fuchslied" ein: „Was kommt dort von der Höh'". All diese Lieder oder aus Liedern abgeleitete Motive werden mit vollendeter Kunst miteinander verbunden und den Regeln der alten Schule gemäß und doch nichts weniger als mit pedantischer Schulfuchserei durchgeführt, bis nach der Steigerung gegen den Schluß hin als allgemeiner Jubel- und Festgesang (in der Weise des „God save the King" in Webers Jubelouvertüre) das „Gaudeamus" einsetzt, von auf- und abwirbelnden Passagen der Violinen, dann der tiefen Saiteninstrumente begleitet. Brahms hatte gemeinsam mit Joachim die Freuden des Studentenlebens in Göttingen kennen gelernt; aus der Akademischen Festouvertüre klingt der Nachhall „alter Burschenherrlichkeit".

Ein ähnlicher, rüstig heiterer Frohsinn waltet und webt in der dritten Symphonie in F-Dur (op. 90, 1884). Es ist der Frohmut des leidenschaftlich erglühenden Künstlergemüts, das im Vollgefühle seiner Kraft und in der Freudigkeit künstlerischen Schaffens der Welt die reichen Schätze seines Innersten offenbart. Die Themen sind weiter ausgesponnen, in großen schwungvollen Linien gehalten, trotzdem aber außerordentlich prägnant und von blühender Gestaltungskraft. Zwei präludierende Takte, die in der weiteren Entwicklung das Gegengewicht zu dem feurigen Hauptthema bilden und in ausgiebigster Weise zu thematischer Aus- und Durchbildung kommen,



geben dem ganzen ersten Satze das Gepräge einer edlen hochgemuten und selbstbewußten Empfindung. Mit dem Starken verbindet sich das Zarte:



und das Anmutige:

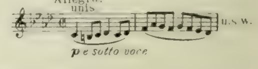
zu wundervoller Harmonie. In der Durchführung sinkt ein leiser Moll-Schleier über dieses heitere, farbenprächtige Bild; das Horn mit den ersten beiden Takten des Hauptmotivs ist hier wie in der C-Moll-Symphonie der Wecker zum Streit, der mit einer genial eingeleiteten Wiederholung des Hauptthemas siegreich beendigt wird. Ganz herrlich und reich an Überraschungen ist der auf jene beiden oft erwähnten Takte ausklingende Schluß. Einfach und schlicht gibt sich der Anfang des „Andante". Gänzlich leidenschaftslos beginnt er:



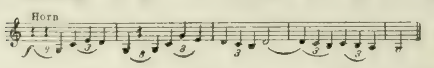
Auch der Mittelsatz verläuft ohne Erregung. Eine harmonisch sehr interessante Stelle:

klingt wie verstecktes heimliches, neckisches Liebesgeflüster. Auch der dritte Satz (Poco Allegretto) darf nicht zu trüb und ernst gefaßt werden.

Es ist eine Liebeswerbung, bald schmeichelnd und zärtlich, bald glühend leidenschaftlich und Erhörung erwartend*). Es ist mit Nachdruck zu betonen, daß Bülow diesen Satz stets in ziemlich lebhafter Bewegung nahm. Das „Finale" beginnt phantastisch:



Wieder sind es luftige Spukgestalten, die vorüberziehen; Choralgesang ertönt aus der Ferne (Posaunen), dann aber entbrennt wilder Kampf, der sich in grotesken, kurz abgerissenen und eigenartig zersplitterten Motiven in den Violinen am deutlichsten ausspricht; dazwischen immer wieder das Motiv der Posaunen in gewaltiger Steigerung, die zu einer endlichen Lösung hindrängt. In einer Hornfanfare:



kündigt sie sich an! Die beiden Hauptthemen streifen plötzlich beim Eintritt eines „Sostenuto" ihren wilden Charakter ab und erscheinen friedlich und verklärt wie sanftes Abendrot nach dem Sturme des Tages. Ihnen gesellt sich das Motiv der ersten Takte des ersten Satzes bei, das dementsprechend das Alpha und Omega dieser Symphonie ist. Am 3. Februar 1884 wurde sie unter des Komponisten Leitung in Meiningen zum erstenmal (zweimal an demselben Abend!) aufgeführt.

Einfacher in ihren Grundgedanken, übersichtlicher in der Gruppierung, nicht so hinreißend in ihrem Schwunge, aber abgeklärter und tiefer in ihrem Empfindungsgehalt ist die Vierte Symphonie in E-Moll (op. 98, 1886).**) Wiederum

*) Weingartner meint (a. a. O. S. 39), dieser Satz sei in der Erfindung nichtssagend, unbedeutend und erinnere oft an die „schwächeren Mendelssohnschen Lieder ohne Worte". Das klingt genau so, als wenn Hanslick Tannhäusers Lied im Venusberg einen „schwächlichen Bänkelsang" nennt.

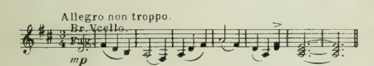
**) Für Weingartner (a. a. O. S. 43) ist die IV. Symphonie „ein leeres Tongerüst". An die etwas ausgeklügelten Beziehungen zu zwei Takten aus Händels Messias, die Hugo Riemann dem ersten Satze vindiziert (vgl. seine Analyse dieses Werkes), kann ich nicht recht glauben.



ein Werk für wenige, aber auserlesene und verständnisvolle Hörer! In balladenartigem Tone beginnt sie: Schmetternde Hornfanfaren und Schmerzensrufe unterbrechen die Erzählung, die in eine sehr innige Seitenmelodie (H=Dur, Violoncelli) übergeht. Die Motive, namentlich das fanfarenartige, wechseln Farbe und Gestalt. Das letztere „bald kräftig, gebietend, bald kosend, zärtlich, neckisch und heimlich, bald fern, bald nah, bald eilig, bald sich ruhig ausbreitend — immer kommt es überraschend und stets willkommen, bringt es Freude und gibt dem Gang des Satzes dramatischen Schwung“[51]). Auch den zweiten Satz beherrscht ausschließlich — in mannigfaltigen Veränderungen wiederkehrend — ein Motiv: aus dem wie die Staccatofigur der Bläser und die daraus wieder abgeleitete die Hauptmelodie: Gesangsmelodie der Violoncelli ihren Ursprung nehmen. Das folgende „Allegro giocoso“ spielt mit altertümlichen Harmonien, die nicht zu ernst zu nehmen sind. Anders ist es mit dem Finale, einer kunstgerechten Ciacona alter Form, aber — im guten Sinne — modernen Inhalts. Die ersten acht Takte geben das „Titelblatt“ der Ciacona. Alles folgende sind Variationen zu dem Grundthema; bei den ersten drei dominieren die Bläser, dann treten Streichinstrumente ein; die Bewegung wird lebhafter, Klarinette und Oboe leiten nach E=Dur über und nun folgt der weihevolle Höhepunkt dieses Satzes, die Posaunenstelle:

Nach der Fermate tritt das alte Thema wieder ein und steigert sich zu höchster Kraft, die in dem Piu Allegro des Schlusses ihren Ausdruck findet.

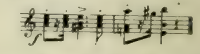
Den Symphonien des Meisters schließen sich mühelos, weil gänzlich wesensverwandt, die Konzerte an, die man ja häufig genug und mit vollem Rechte „Symphonien“ mit einer Prinzipal=Solostimme genannt hat. In der chronologischen Reihenfolge zunächst: das Violinkonzert (op. 77, 1879) nicht bloß in der Tonart, sondern auch im Geiste des Beethovenschen Violinkonzertes gehalten und doch absolut selbständig nach Inhalt und Form. Auch wenn man nicht wüßte, was auf dem Titelblatt zu lesen ist: „Joseph Joachim zugeeignet“, — das aufmerksame Studium der Prinzipalstimme würde sofort erkennen, mit welch sicherer Hand die Anlage des Ganzen, wie die Ausführung im einzelnen Joachims Eigenart angepaßt ist. Joachim gab denn auch Brahms hinsichtlich der Prinzipalstimme mancherlei Rat, wie a s dem Briefwechsel zu ersehen ist. Da erfährt man aber auch, daß das Werk ursprünglich, gleich dem zweiten Klavierkonzerte, viersätzig geplant war[52]). Wie Hanslick ungemein zutreffend sagt, ist es „eine reife Frucht der Freundschaft zwischen Joachim und Brahms“. Am Neujahrstage 1879 wurde es im Leipziger Gewandhause zum ersten Male zu Gehör gebracht. — Wie das herrliche erste Thema mit etwas pastoraler



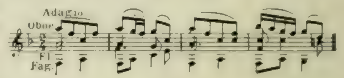
Färbung, welches zuerst in der Orchestereinleitung erklingt, dann im Verlauf der Einleitung durch andere Motive verdrängt wird und erst in der großartig entwickelten Einleitungskadenz der Soloviolinе allmählich in den Holzbläsern und Streichern sich durchringt, bis es endlich, von dem Solisten in der höchsten Lage aufgenommen, zu schönster Geltung gelangt, — das allein schon verrät die Hand des Meisters. Aus dem reichen thematischen Material seien hier nur zwei Motive als wichtige, formbildende Elemente erwähnt, ein schmeichelnd zartes:



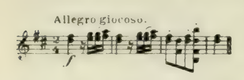
und ein straff rhythmisiertes energisches:



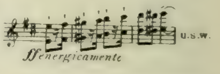
Der Satz schließt mit einer dem Spieler offen gelassenen Kadenz, die in das Hauptthema überleitet und schließlich in einer kurzen Stretta verläuft. Ein Satz von seltener Klangschönheit und Innigkeit ist das Adagio, im Charakter eines Serenadensatzes. Das lang ausgesponnene, zuerst von Holzbläsern gebrachte Thema:



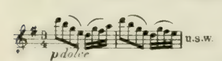
wird von der Violine ganz eigenartig variiert, indem sie den ersten Takt zu einem Doppeltakt erweitert:



Der in Fis-Dur gehaltene Mittelsatz ergeht sich breit in einer elegisch gefärbten, ausdrucksvoll kolorierten Kantilene. Die Rückwendung nach der Haupttonart bringt dann das Hauptthema wieder. Der Schluß verhaucht im leisesten Pianissimo. Der letzte Satz, ein Rondo, beginnt in übermütigem „Allegro giocoso“:



Als Alternativ hierzu tritt, von der Prinzipalvioline intoniert, das Motiv ein:

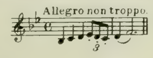


das alsbald (von Fagotten und Kontrabässen) mit der Umkehrung beantwortet wird und den eisernen Bestand der Durchführungssätze bildet. Ganz überraschend wirkt die originelle Umgestaltung des Hauptthemas zu einer sehr zarten Kantilene:

Die Coda endlich zeigt dasselbe Motiv in einer dritten Gestalt ($^6/_8$-Takt). Man sieht auch hier wieder die erstaunliche Umbildungsfähigkeit Brahmsscher Themen und die sich nimmer erschöpfende Gestaltungskraft des Meisters.

Die Anforderungen, die das Konzert an die Technik des Spielers, namentlich im doppelgriffigen Spiel stellt, sind enorm; nicht minder groß die Schwierigkeiten hinsichtlich des richtigen Verständnisses und der Auffassung. Heute ist es trotzdem eines der beliebtesten Stücke des Violinrepertoires geworden, ein Werk, das neben den Konzerten Beethovens, Mendelssohns und Bruchs am meisten zu hören ist. Sehr beliebt wurde auch das zweite Klavierkonzert (op. 83, 1882), „seinem teuren Freunde und Lehrer Ed. Marxsen zugeeignet“ – der Dank des Schülers an den Lehrer! Am zweiten Weihnachtsfeiertage 1880 spielte es der Komponist zum erstenmal in einem Philharmonischen Konzert in Wien. Später nahm es Bülow, als Intendant der Meininger Hofkapelle (seit 1. Oktober 1880), unter seinen besonderen Schutz und spielte es wiederholt ohne Dirigenten. Beide Konzerte, D-Moll und B-Dur, kamen, von Bülow unter des Komponisten Leitung

gespielt, in einem Brahms-Konzerte der Berliner Philharmonie mit ungeheurem Erfolg zur Aufführung. Wie das D-Moll-Konzert, so ist sein jüngeres Geschwister eine Symphonie mit obligatem Klavier. Hierfür spricht die Vermehrung der üblichen drei Konzertsätze auf vier, vor allem aber die durchaus dem Ganzen sich unterordnende und niemals durch Bravourpassagen sich hervordrängende Prinzipalstimme. Der erste Satz entquillt fast ganz dem Anfangsmotiv des



Hornes: die folgenden zwei Sätze: Allegro Passionato (in D-Moll) und Andante (B-Dur) sind strenge Gegensätze. Jener trägt nicht bloß die Tonart, sondern auch den aufgeregt leidenschaftlichen Charakter des ersten Klavierkonzertes, dieser, von einer Violoncello-Kantilene eingeleitet, ist ein Friedensgesang, der seine schönste Entwicklung in einem sanften, weichen Ges-Dur-Mittelsatze nimmt. Das letzte Rondo in (B-Dur) mit seinem pikanten ungarischen Nebenthema (in A-Moll) ist von zündender Wirkung.

Zwischen dem ersten und zweiten Klavierkonzert liegen 22 Jahre. Damals kämpfte Brahms mit allen Bitternissen des Lebens; die ärgsten Enttäuschungen und Schicksalsschläge hagelten auf den Jüngling nieder, der einer Riesenkraft bedurfte, um angesichts der hohen Mission, die ihm Schumann vor aller Welt angewiesen, nicht zaghaft zusammenzubrechen. Dem Brahms des B-Dur-Konzerts war bereits in schönstem Maße zuteil geworden, was er damals entbehrte und ersehnte; „ohne die kleinste Untreue gegen sich selbst zu begehen, war er nicht bloß ein großer, sondern ein verehrter und beliebter Künstler geworden, ein verehrter und beliebter Mensch. Daher jener glückliche und beglückende warme Sonnenschein, der nunmehr aus seiner Musik hervorbricht . . .“ (Hanslick).



Dr. Th. Billroth

Billroths Bericht über das Konzert in einem Briefe an Lübke darf an dieser Stelle nicht fehlen:

„Das Konzert ist von großartiger Schönheit, mit kolossalen figuralen Schwierigkeiten, doch lang, vier lange Sätze. Der zweite Satz: Allegro appassionato in D-Moll könnte nach meiner Empfindung ganz gut fortbleiben; so schön und interessant er ist, scheint er mir doch nicht nötig. Ich habe ihn darüber interpelliert; er sagte, der erste Satz schiene ihm gar zu simpel, er brauchte vor dem ebenfalls einfachen Andante etwas kräftig Leidenschaftliches. Nun, Du wirst ja die Simplizität des ersten Satzes hören. Freilich ist das Anfangsmotiv einfach, aber was wird daraus! Es bäumt sich zum Gebirge auf! Der letzte Satz ist besonders interessant; es stecken, wie auch so oft bei Schubert, ungarische Melodien darin, eine Menge neuer melodischer und rhythmischer Motive. Er hat das Konzert für zwei Flügel gesetzt. Brüll vertrat auf dem zweiten Flügel das Orchester; Hanslick und ich waren die Zuhörer.“

Das Doppelkonzert für Violine und Violoncello (op. 102, 1888) ist wohl die schwerste Kost, die uns Brahms auf dem Gebiet symphonischer Musik vorgesetzt hat. Den konzertierenden Instrumenten (in Brahms-Händelschem, nicht im gewöhnlichen Sinne gesagt) steht die Wucht des Orchesters gegenüber; so diskret es auch

behandelt sein mag und soviel Spielraum auch der Entfaltung des polyphonen Satzes, in welchem die Soloinstrumente sich bewegen, nach Brahmsschen Verhältnissen gegeben ist, es ist fast zuviel Polyphonie, und die Stimmung wird auf die Dauer dunkler und trüber, anstatt daß sie sich erhellt. Zwar wirkt der zweite Satz (Andante D-Dur, $^{3}/_{4}$-Takt) aufklärend und auch dem dritten mit dem zierlichen vom Violoncello intonierten Thema sind hellere Lichter aufgesetzt (die C-Dur-Stelle in Doppelgriffen, später in A-Dur wiederholt und zu einem stimmungsvollen Poco meno Allegro erweitert), aber die Klangfarbe bleibt immer etwas grau in grau und dementsprechend die Stimmung.

Etwas mehr als die Hälfte aller Brahmsschen Lieder für eine Singstimme und Klavier (im ganzen einschließlich der „Mondnacht" etwa 196) fallen in die soeben behandelte Blütezeit seines künstlerischen Schaffens, in die Jahre 1882 bis 1888. Es sind 98 Lieder auf 16 Hefte verteilt. Die Reihe eröffnen zwei Hefte Daumerscher Poesien (op. 57, 1871), Lieder „ungemessener" Sehnsucht und heißer Liebesqual, an künstlerischer Vollendung durchweg den Magelonen-Romanzen ebenbürtig, an tiefgehender Wirkung im einzelnen ihnen noch überlegen. Erwähnt seien nur als äußerste Höhepunkte: „Wenn du nur zuweilen lächelst", „Ach wende diesen Blick" mit dem in großartigem, tragischem Stil gehaltenen Mittelsatze: „wenn einmal die gequälte Seele ruht"; ferner das in wilder Leidenschaft erglühende: „In meiner Nächte Sehnen", sodann: „Unbewegte laue Luft", das letztere mit einer wahrhaft entzückenden Detailmalerei in der Begleitung („durch die stille Gartennacht plätschert die Fontäne nur"). Op. 58 (1871) enthält außer Gedichten und Übersetzungen von A. Kopisch (unter denen „Während des Regens" ein wirklich unbeschreiblich genial ausgeführtes Tonbild ist), M. Grohes liebeglühende Poesie: „O komme, holde Frühlingsnacht", ein schwermütig düsteres Gedicht von C. Candidus, zwei Gedichte Hebbels: „In der Gasse", ein Seitenstück zu Schuberts „Doppelgänger", und „Vorüber", durch wundervollen Stimmungswechsel ausgezeichnet; und als letztes A. Schacks Serenade: „Leise, um dich nicht zu wecken", ebenfalls mit entzückend ausgeführtem Stimmungswechsel („Ist denn, liebliche Dolores"). Op. 59 (1874) beginnt mit Goethes „Dämmerung senkte sich hernieder". Es folgen Simrocks freundlich heiteres „Auf dem See" und das „Regenlied" von Klaus Groth, nebst dessen „Nachklang"; die letzteren beiden Kompositionen von unübertrefflich zarter Empfindung und faszinierender Tonmalerei in der Begleitung[53]). Das zweite Werk enthält Mörickes „Agnes", mit dem nach dem Vorbild alter deutscher Lieder wechselnden $^{3}/_{4}$- und $^{2}/_{4}$-Takt:

pf p
Rosenzeit, wie schnell vorbei, schnell vorbei

Daumers „Eine gute, gute Nacht" und die beiden Daumer, wie es scheint, nachempfundenen Grothschen Gedichte: „Mein wundes Herz" und „Dein blaues Auge hält so still", ausnahmslos Perlen deutscher Poesie und Musik in glücklichstem harmonischen Zusammenklange.

An Kraft der Ausführung, wenngleich nicht an Eindringlichkeit der musikalisch-poetischen Wirkung, wird op. 58 noch von den beiden Liederheften op. 63 (1874) übertroffen. Das erste Heft enthält Schenkendorfsche Gedichte, unter denen das erste: „Frühlingstrost" („Es weht um mich Narzissenduft") schon wegen seines komplizierten Rhythmus ein musikalisches Meisterwerk genannt zu werden verdient.

Das zweite Heft enthält als Nr. 1 und 2 „Junge Lieder" von F(elix) S(chumann), von denen „Meine Liebe ist grün" im Sturm aller Herzen gewonnen hat; sodann drei Heimwehlieder Klaus Groths und das liebliche, an Schuberts Müllerlieder gemahnende : „Wie traulich war das Fleckchen", sowie (als letztes): „Ich sah als Knabe", insbesondere aber: „O wüßt' ich doch den Weg zurück", das zu dem Rührendsten, Ergreifendsten gehört, was Brahms geschrieben hat.

Mit op. 69 (1877) wendet sich Brahms wiederum dem Genre des Volkstümlichen zu. Über dieses und die folgenden Liederhefte spricht sich Billroth[54]) in Briefen an Hanslick so originell und zutreffend aus, daß man ihm das Wort lassen muß:

12. Oktober 1877

„Je öfter Du die neuen Lieder von Brahms vornimmst, um so lieber werden sie Dir werden; einige werden Dich sofort in Fesseln schlagen.

Op. 69, Heft 1 und 2, sind Mädchenlieder, blond und brünett von 16 bis 25 Jahren. Für die schönsten halte ich Nr. 2, 4, 8, 9. Das Gedicht Nr. 2 ist herrlich; es ist die schönste resignierte Trauer in Poesie und Musik.

Das Mädchen ist wohl 26 Jahre alt; Strophenlied im Volkston, es muß „gesungen", nicht „vorgetragen" werden. Meine beiden Mädel sangen es prächtig, wenn wir abends beim Spaziergange vom Königssee nach Hause kamen. Ich möchte statt des „con moto" lieber „commodo" oder „andante" setzen. Der Auftakt muß, breit und schön klingend, wie eine süße Erinnerung an schöne Stunden herauskommen. Das Lied muß ganz durch sich selbst, nicht durch die Sängerin wirken; es gehört volle Naivität dazu; ich möchte es nicht im Konzertsaal hören.

Nr. 4. Achtzehnjährig, blond, üppig, die Sinnlichkeit nur als Naturnotwendigkeit, nur halb bewußt empfindend. Von bezaubernder Wirkung ist, wie der vierte Vers das Zwischenspiel nicht mehr abwarten kann, sondern in dasselbe voll Zuversicht hineinjubelt. Man vergißt diese Lieder nicht, wenn man sie einmal gefaßt hat.

Nr. 8. Ein originelles, sechzehnjähriges, schwarzäugiges Mädchen, toll, übermütig; sehr rasch, sehr leicht, mit natürlicher Grazie und sprudelndem Übermute herauszujubeln! Die Sängerin darf keine Empfindung davon haben, wie schwer das Lied, zumal im zweiten Teile, ist; daher besser, erst ohne Begleitung zu singen, dann auswendig.

Nr. 9. Ein furchtbar sinnlich leidenschaftliches Lied; es muß mit Wollust gesungen werden, der Csardas immer toller und toller. Wenn das Mädchen nach diesem Lied ihren Jaro trifft, umarmt sie ihn, daß ihm alle Rippen krachen! Ich habe das Lied anfangs ernst und tragisch genommen, doch ist es nicht so gemeint, sondern der Ausdruck glühendster Sinnlichkeit, die nach „Genüge" (wie es in einem anderen Liede von Brahms heißt*) ringt."

Von Billroth nicht erwähnt, aber doch sehr erwähnenswert sind Nr. 5: „Tambourliedchen" mit dem humoristisch gehaltenen, zu sanftem Trommelwirbel gesungenen: „„Blaugrau, blau sind Liebchens Äugelein"; die erschütternde Klage um „verlorenes Glück": „Ich rufe vom Ufer", deren Begleitung man mit Nr. 9 („Das ist ein Flöten und Geigen") aus Schumann-Heines „Dichterliebe" vergleichen möge. Volkstümlich, aber mit feinsinniger Harmonisierung ist C. Lemckes „Über die See" gehalten.

„Op. 70 und 71. Lieder für Tenor, den Verstandeskräften eines Mittelbegabten angemessen.

Op. 70, Nr. 1. Sehr schön im Genre der „Maiennacht". Adelaide ist wohl der Typus dieses Genres, Nr. 2 phantastisch reizend, Nr. 3 entzückend graziös (nicht zu rasch).

Op. 71, Nr. 3 von zartestem Liliendust. Mondschein.

---

*) Vgl. „Unbewegte laue Luft" (Daumer) in op. 57.

Dieſe Lieder müſſen mit ſchön hinſtrömenden Stimmen nicht nur geſungen, ſondern „vorgetragen“ werden.

Ebenſo Nr. 4, womit ein einigermaßen koketter Tenoriſt (es gibt ſolche) den meiſten weiblichen Weſen den Kopf verdrehen kann, wenn er es verſteht und ſich das Lied auswendig begleiten kann (ſolche gibt es nicht). Was ich von Nr. 5 (Minnelied) ſagen ſoll, weiß ich kaum. Wenn jemand wiſſen will, was man muſikaliſch ſüß ohne Süßlichkeit, empfindungsvoll ohne Sentimentalität nennt, ſo muß er dies Lied hören. Nimm Schumanns und Brahms' Schönſtes zuſammen, ſo kommt dies heraus. Sinnige Empfindung ohne bewußte Sinnlichkeit, Verklärung der erſten Liebesſchwärmerei; willſt Du Dich berauſchen, ſo ſpiele Dir das Lied einige Male vor dem Schlafengehen, es wird Dich im ſüßeſten Traume begleiten und Dir die glücklichſten Stunden Deiner Jugend zurückrufen.“

In dem nächſtfolgenden Liederwerk (op. 72, 1877) gebührt Nr. 1, „Alte Liebe“ („Es kehrt die dunkle Schwalbe“), Gedicht von C. Candidus, einem elſäſſiſchen Dichter und kunſtgeübten Dilettanten, der Preis. Die traumhaft ängſtliche Spannung: „Es iſt, als ob mich leiſe wer auf die Schulter ſchlug“, die dynamiſche Steigerung dieſer ganzen Stelle bis zu dem langſamen Herabſinken bei: „ein alter Traum erfaßt mich“ mit dem ſich weit ausbreitenden Schluß übt eine unbeſchreiblich ergreifende Wirkung aus. Es folgen „Sommerfäden“, eine ziemlich unverſtändliche Poeſie von demſelben Dichter mit einer wie aus Goldfäden fein geſponnenen Begleitung; das träumeriſch düſtere: „O kühler Wald“ (C. Brentano), das ungeſtüm erregte: „Ich ſitz' am Strande“ und ſchließlich Goethes launiges Trinklied: „Hab' ich tauſendmal geſchworen“. Op. 84 (1882) enthält ausſchließlich Dialoge; und zwar vier Gedichte von Hans Schmidt und zwei niederrheiniſche Volkslieder, unter denen das „Vergebliche Ständchen“ für Brahms geradezu typiſch geworden iſt. Auch die Lieder in op. 85 (1882) ſind unter ſich ſämtlich ſtimmungsverwandt: „Sommerabend“, „Mondenſchein“ (H. Heine), beide nach Dichtung und Kompoſition unzertrennlich aneinander gekettet; „Mädchenlied“ („Ach, und du, mein kühles Waſſer“), „Ade“ („Wie ſcheinen die Sterne hell“, von S. Kapper), „Frühlingslied“ von E. Geibel und „In Waldeseinſamkeit“.



Johannes Brahms 1880
Original im Beſitz des Herrn Dr. Feis in Frankfurt a. M.

Es sind Offenbarungen einer von dem Zauber der Natur übermächtig ergriffenen Seele, die sich nicht jedem erschließen. Sie gewähren einen wunderbaren tiefen Blick in das Innere dieses Künstlergemütes, in dem sich die oft und viel besungenen Schönheiten der Natur (Sommerabend, Waldesrauschen u. dgl.) in ganz neuen Farben und Lichtern widerspiegeln: viel inniger, tiefer und beschaulicher als sonst irgendwo, und darum nur dem in ihrer ganzen Pracht sich erschließend, der dem Oberflächlichen ebenso abgewandt ist, als der „Liederdichter“ Brahms. Op. 86 (1882) enthält außer der durch Hermine Spieß bekannt gewordenen, volkstümlich heiteren „Theresa“, die „Feldeinsamkeit“ (H. Allmers), Brahms' Lied der Lieder, dessen Lob nimmer ausgesungen wird, und das erst vergessen werden wird, wenn sich der letzte Liedermund schließt. Ferner M. Kalbecks traumversunkener „Nachtwandler“, Th. Storms tief tragisches „Über die Heide“, Felix Schumanns schwärmerisches „Versunken“, Schenkendorfs „Todessehnen“ — das herrliche Seitenstück zur „Feldeinsamkeit“.

Eine ganz reizvolle Unterbrechung der langen Reihe Lieder am Klavier bildet op. 91 (1884), zwei Gesänge für Altstimme mit Bratsche und Pianoforte: „Gestillte Sehnsucht“ („In goldenen Abendschein getauchet“) von F. Rückert und das „Geistliche Wiegenlied“ (nach Lope de Vega von E. Geibel), zu dem Brahms in sehr sinniger Weise die alte Melodie: „Josef, lieber Josef mein“ benutzt hat. Das letztgenannte Lied entstand schon 1864. Es war ein Glückwunsch für das Ehepaar Joseph und Amalie Joachim zur Geburt ihres ersten Sohnes, der Brahms zu Ehren Johannes getauft wurde.

In op. 94 (1884) sind die ersten drei Lieder: „Mit vierzig Jahren“ von F. Rückert, „Steig' auf, geliebter Schatten“ von F. Halm und „Mein Herz ist schwer“ von E. Geibel, ungefähr in der Stimmung der „Winterreise“ gehalten; H. Schmidts „Sapphische Ode“ — poetisch nicht ganz unanfechtbar — ist durch Brahms' wunderherrliche Komposition vollkommen rehabilitiert. Das folgende Heft enthält sieben Lieder zum Teil volkstümlichen Charakters: „Das Mädchen“ und „Vorschneller Schwur“, serbisch, von S. Kapper, Heyses „Italienisches Mädchenlied“, mit seiner höchst intrikaten, übermütigen Melodie; und den „Jäger“ von F. Halm. Von den übrigen: „Beim Abschied“, („Bei dir sind meine Gedanken“) von demselben Dichter, und „Schön war's, das ich dir weihte“ von Daumer, ist das zweite mit seiner lauschig heimlichen Begleitung das echteste. Vorwiegend Heinesche Texte liefert op. 96 (1886), darunter das berühmte: „Der Tod das ist die kühle Nacht“, zu dem das Daumersche: „Wie wandelten wir zwei zusammen“ den denkbar lieblichsten Gegensatz bildet. Außerordentlich ergiebig ist wieder op. 97 (1886): Zwei Gedichte C. Reinholds („Nachtigall“ und „Ein Vöglein fliegt über den Rhein“) machen den Anfang, beide mit reizender Tonmalerei ausgestattet. Es folgt W. Alexis' allzu geharnischt auftretende „O Lady Judith“ und neben Klaus Groths zartem, kleinen Stimmungsliede: „Warum denn warten“ zwei der herzigsten Volkslieder, denen Brahms eigene Weisen verliehen hat: „Dort in den Wiesen“ und „Dort unten im Tale“. Das letztere freilich erreicht nicht ganz die Wirkung der Originalmelodie, die Brahms in seinen deutschen Volksliedern (H. I, Nr. 6) mit Klavierbegleitung versehen hat.

Zwei- und mehrstimmige Gesänge mit Klavierbegleitung

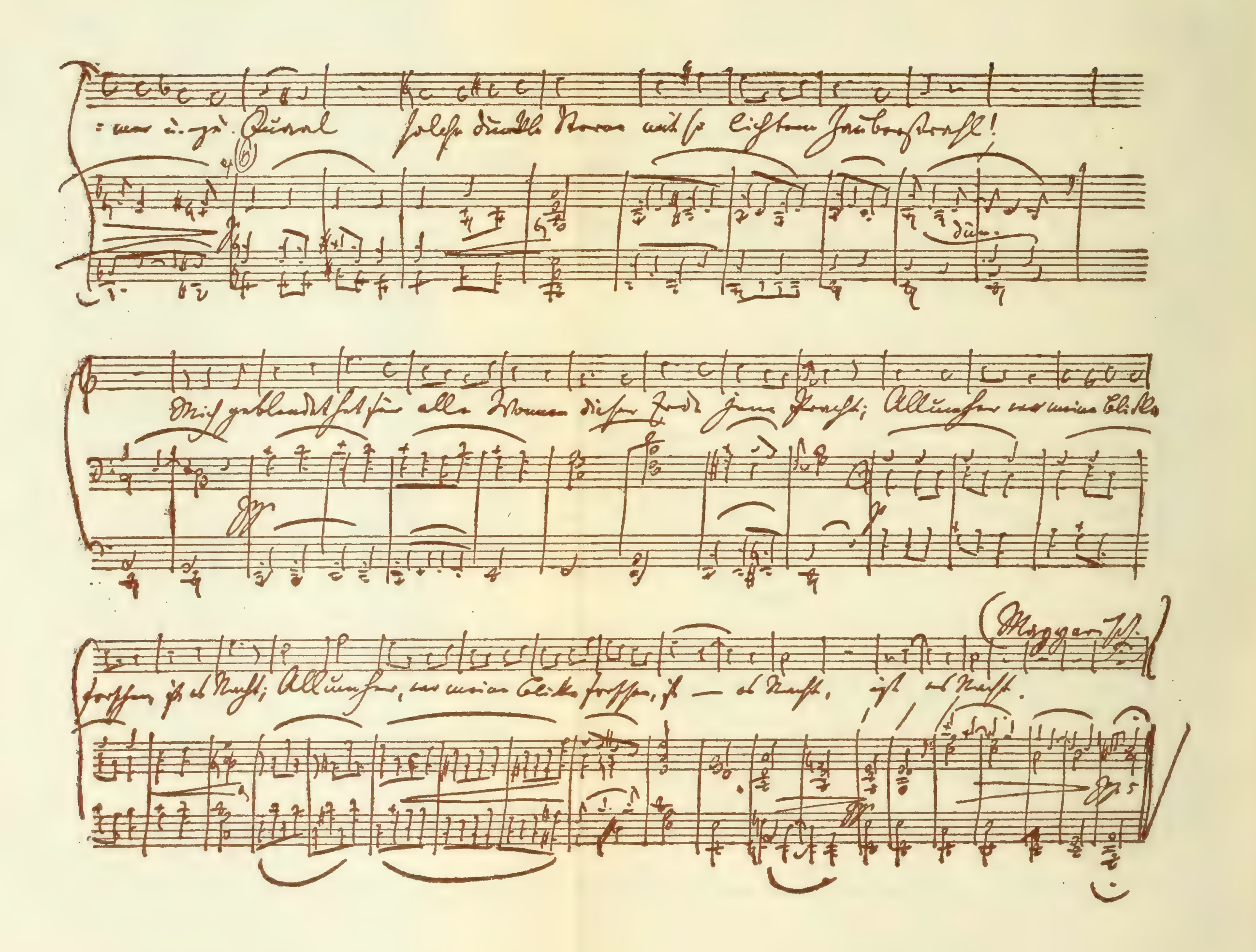
Die vier Duette (op. 61, 1874) enthalten ausnahmsweise keine Wechselgesänge wie op. 28; selbst die Stimmführung ist nicht einmal polyphon. Vielmehr bewegt sich der Zwiegesang fast durchweg in paralleler Melodieführung. Dafür ist aber die Detailausführung der Gesangs- wie der begleitenden Klavierstimme von um so größerer Feinheit. Am beliebtesten und bekanntesten sind die „Schwestern" mit ihrer einschmeichelnden, wehmütig-heiteren volkstümlichen Melodie. Demnächst wohl das „Klosterfräulein", der sentimentale Gegensatz zu den tragikomischen „Schwestern". Von ganz besonders tiefem, des Dichters (Goethe!) würdigem Ausdruck ist „Phänomen", dessen jugendfrisches Gegenstück wiederum „die Boten der Liebe" (aus dem Böhmischen von J. Wenzig) bilden.

Ganz anders geartet sind die fünf Duette in op. 66 (1875). Sie beginnen mit zwei elegischen Poesien Klaus Groths: „Klänge". Im ersten ist die Melodie so geformt, daß die zweite Stimme (Strophe 2) einen Kanon „in motu contrario" in der Unterquinte dazu anstimmen kann. Das zweite Duett: „Wenn ein müder Leib begraben", auf das Hauptmotiv des Andante der 2. Sonate (Fis-Moll) aufgebaut, ist ebenso feinsinnig in der Arbeit als tief bewegend in dem Ausdruck herben Schmerzes! Nr. 3: „Am Strande", mit einem reizenden Kanon im Mittelsatze, und das schalthafte Nr. 5: „Hüt' du dich" entsprechen den Duetten in op. 61, während das „Jägerlied" Nr. 4 (von Carl Candidus) ein überaus charakteristisch gestalteter Wechselgesang ist. Den Höhepunkt in dieser dramatisch belebten Duettengattung erreicht Brahms im „Edward" (op. 75, Nr. I, 1878) für Alt und Tenor, dem er als lustiges Gegenstück den „Guten Rat" (aus „Des Knaben Wunderhorn", für Sopran und Alt) folgen läßt. Ein herziges, fröhliches und volkstümliches Wanderlied ist Nr. 3 (für Sopran und Tenor): „So laß uns wandern" mit seinem leidenschaftlichen Schlusse: „die großen freien Wälder". Den Beschluß bildet W. Alexis' groteske „Walpurgisnacht": „Lieb Mutter, heut' Nacht heulte Regen und Wind" in wild phantastischer musikalischer Ausführung

Vierstimmige Gesänge mit Klavierbegleitung enthalten — abgesehen von der neuen Folge Liebeslieder (op. 65, 1875): op. 64 (1873) und op. 92 (1884). Im erstgenannten Werke ragt Schillers „Abend" („Senke, strahlender Gott") durch bewundernswerte Formvollendung und Klangschönheit hervor, während Daumers „Fragen" („Mein liebes Herz, was ist dir?" „Ich bin verliebt, das ist mir") durch das Hervortreten der die Fragen beantwortenden Tenorstimme ein ganz besonders lebendiges Kolorit gewinnen. Das zweite Werk enthält vier Gesänge Daumers: „O schöne Nacht", ein erotisches Stimmungsbild mit an Wagners „Johannisnacht" gemahnenden Tonmalereien („Im Fliederbusch schlägt die Nachtigall" und „Zu seiner Liebsten sacht"), Allmers' „Spätherbst", Hebbels „Abendlied" mit dem wundervoll verklingenden Schlusse und Goethes „Warum".

Kammermusik. Op. 76 (1879) und op. 79 (1880) sind Klavierstücke. Nach langer Pause wandte sich Brahms endlich wieder der Klaviermusik zu. Welche technische Vollendung und künstlerische Reife er inzwischen erreicht hatte, springt mit desto auffallenderer Deutlichkeit in die Augen. Op. 76 enthält „Capriccios" und „Intermezzos"; jene, ihrem Charakter entsprechend, mit allen kontrapunktischen

Autograph im Besitze des Herrn N. Simrock in Berlin und von diesem freundlichst überlassen



Feinheiten ausgestattet und an Spieler wie Hörer bedeutende Anforderungen stellend, diese im Charakter ruhig beschaulicher, poetischer Stimmungsbilder gehalten und durchweg von köstlich melodischem Reiz. Von den beiden „Rhapsodien" (op. 79) urteilt Billroth sehr treffend[55]).

„In beiden Stücken steckt mehr vom jungen himmelanstrebenden Johannes, als in den letzten Werken des vollendeten Mannes."

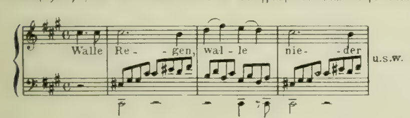
Aber neben dem „Himmelsstürmer" blickt auch der blonde Johanneskopf hervor: das schmachtende, am Schlusse zart verhauchende D-Moll-Thema und das à la Musette gehaltene, melodische Trio der ersten Rhapsodie sind solche Momente[56]).

Unmittelbar vor den „Rhapsodien" erschien die erste Violinsonate, op. 78 (1880). Auch über dieses Werk und das der Sonate zu Grunde liegende „Regenlied" liegt ein ungemein zutreffendes Urteil Billroths aus einem Briefe an Hanslick vor:

„Brahms' neue Violinsonate kenne ich aus dem Manuskript. Es ist ein eigenes Stück; schwämerisch, elegisch in allen Sätzen, in Stimmung und Motiven ein Nachklang von dem „Regenlied" (op. 59, Heft I, Nr. 3 und 4). Du solltest dir das Lied vorher ansehen, wenn Du es nicht hast, will ich es Dir schicken. Mir ist es unendlich lieb; die Poesie ist herrlich, eines von den Liedern, in welchen, Gott sei dank, nicht von Liebe und Frauenzimmern die Rede ist, und doch ein echtes Tenorlied. Die Erinnerung an unschuldsvolle Jugend ist zu einer Weise erhoben, die fast an religiöse Schwärmerei grenzt. Hat man sich das Hauptmotiv zu eigen gemacht, so kann man es nie vergessen. Ich kenne keinen Sänger, der das Lied so singen könnte, wie ich es mir denke; würde das Lied so gesungen, wie es sich in unserem geistigen Ohr gestaltet, wir würden der Tränen nicht Herr werden. Die Sonate in drei Sätzen besteht nur aus den Motiven des Liedes. So sehr ich mich freue, sie bei mir zu hören, im Konzertsaal kann ich sie mir vorläufig nicht denken; die Empfindungen sind zu fein, zu wahr und warm, die Innerlichkeit zu herzlich für die Öffentlichkeit."

Hanslick[57]) vergleicht die Sonate mit dem F-Moll-Quintett op. 34:

„Während wir dort, von finsteren Gewalten getrieben, in der Sturmnacht umherirren zwischen Felsen, Abgründen und rauschenden Wasserfällen, führt uns die Sonate in eine friedlichere Landschaft, wo wir mit einer Art wehmütigen Behagens ausruhen. Statt der Stürme im Herzen ein versöhntes Resignieren, statt der schroffen Felsen ein trauliches Dörfchen, statt der donnernden Wasserfälle das leise Rieseln eines warmen Sommerregens ... Eigentlich beginnt schon der erste Satz (G-Dur) mit den drei gleichen Anfangsnoten des Liedes, gleichsam den ersten langsam ans Fenster pochenden Regentropfen; dies Motiv wird aber nur flüchtig angedeutet. Desto bedeutungsvoller sehen wir das Regenliedthema in dem Finalsatz sich ausbreiten ... Es liegt hier keineswegs eine buchstäbliche Wiederholung des Liedes vor, wie sie Schubert in bekannten Instrumentalkompositionen mit seinen Liedern: „Der Wanderer", „Die Forelle", „Der Tod und das Mädchen" vorgenommen hat. Brahms überläßt sich gleichsam unbewußt einer in ihm fortarbeitenden Erinnerung und schafft in derselben Stimmung aus dem gleichen Hauptmotiv Neues ..."



Man hat gemeint, in dieser Violinsonate nordisch-heimatliche Klänge zu entdecken. Weit gefehlt! Diese erste Violinsonate (eigentlich die zweite, vgl. die verloren gegangene in A-Moll) ist ein Tongedicht, durchaus in mild verklärter, zuletzt in sanfte, schmerzliche Resignation übergehender Stimmung, ebenso klar

gedacht, als anmutig geformt, ebenso konzis als zurückhaltend im Ausdruck. In der ganzen Musikliteratur findet man — außer der Schwestersonate in A-Dur, op. 100 — kein Werk von so rein intimem Charakter wie diese Sonate. Der erste Satz ist von entzückender, milder, pastoraler Heiterkeit und zeigt nur ganz vorübergehend eine erregtere Stimmung. Tiefer taucht die Seele im Andante hinab in die Rätsel der Gedanken- und Empfindungswelt. Und das Resultat ist — der letzte Satz, jene mild schmerzliche Resignation, jenes Lächeln unter Tränen, wie es uns aus Klaus Groths Regenlied und — noch viel ergreifender — aus der Brahmsschen Weise dazu entgegenklingt.

Die zweite Sonate (op. 100, 1887) ist die leibliche Schwester der ersten. Sie heißt auch die „Thuner"-Sonate, weil sie am Thuner See im Sommer 1886 von Brahms komponiert wurde. Dieselbe zarte, intime, „himmlisch zufriedene" Stimmung, dasselbe wie aus silbernen Tonfäden gewebte, durchsichtig klare Gespinnst, dieselbe Innigkeit und Schönheit der melodischen Gestaltung, dieselbe Knappheit und Ebenmäßigkeit in der Form, bei aller Einfachheit im Einzelnen. Zwar kontrastieren die einzelnen Sätze in dieser Sonate noch weniger untereinander als in der ersten; dafür ist die wohlige, behagliche Grundstimmung um so einheitlicher festgehalten. Der erste Satz mit seinem reizenden Anfangsthema und dem entzückenden zweiten Thema, das „wie fernes Grüßen über den abendlichen Thuner See herüberklingt", schlägt diese Stimmung an; der zweite Satz setzt sie in einer edlen Kantilene fort (D-Dur). Da, wo die Stimmung zu ernst zu werden droht, stellt ein unvermutet eintretendes „Vivace" das seelische Gleichgewicht wieder her. Noch einmal versucht die Violine in die elegische Stimmung einzulenken. Vergebens; die leicht beschwingten Geister des „Vivace" flattern dazwischen und verscheuchen jede Spur von Ernst und Grübelei. In wohliger Behaglichkeit beginnt nun das Finale (Andante grazioso quasi Allegretto). Die leisen Anklänge darin an das wunderherrliche Lied: „Meine Liebe ist so grün wie der Fliederbusch", deuten am sprechendsten auf die außergewöhnlich glückliche Stimmung des Komponisten hin, in der er sich bei der Komposition dieser Sonate befand. Näheres darüber, wahrhaft entzückende Einzelheiten, gibt J. V. Widmann in dem Kapitel „Die drei Sommer in Thun" seiner „Erinnerungen".

Den vollkommensten Gegensatz zu den beiden Violinsonaten bildet die Sonate für Violoncello in F-Dur (op. 99, 1887). Sie trägt — wenigstens in den drei ersten Sätzen — einen durchaus leidenschaftlichen Charakter. Wäre die Tonart F-Moll, man würde sicher den Anfang des ersten Satzes ein Plagiat aus der „Appassionata" Beethovens genannt haben. Das „Adagio affettuoso" hält im Ausdruck der Klage und tiefer Trauer die leidenschaftliche Stimmung fest, die in dem Scherzo („Allegro passionato") nunmehr als ein stürmisches, fast beängstigendes Auf- und Niederwogen erscheint und sich erst in dem Finale — wenigstens stellenweise — zu sonniger Heiterkeit hindurchringt.

Von den beiden Klavier-Trios dieser Schaffenszeit: op. 87 (1883) und op. 101 (1887) steht vielleicht das erste (C-Dur) gegen das zweite (C-Moll) etwas zurück. Im ersten Satz des op. 87 scheinen etwas zu heterogene Stimmungen aneinandergeschweißt, auch der Variationensatz (Andante con moto) mit seinem magyarisierenden Thema wirkt etwas schwerfällig. Dagegen ist das „Scherzo"

(in C-Moll) voll Feuer und Glut, bald widerstandslos hervorbrechend, bald sich still und heimlich in herber Selbstqual verzehrend. Das „Finale“ stellt die Kunst des Ausführenden auf eine harte Probe. Es ist ein „Allegro giocoso“, schaut aber bei oberflächlicher Betrachtung der bloßen Noten so grämlich, trüb und düster aus, daß nicht nur viel Temperament, sondern auch eine ungeheure Technik dazu gehört, die „Drolerie der Stimmung“ in diesem Satze gehörig zum Ausdruck zu bringen.

Das C-Moll-Trio (op. 101) ist unstreitig Brahms' Meisterstück auf diesem Gebiete. Die gedrungene, imponierende Kraft des mächtig einherschreitenden Hauptthemas im ersten Satze, der geniale Übergang zu dem Seitensatz mit seinem breiten Melodienstrom, die Energie und die Präzision der Durchführung und die originelle Coda sind unübertroffen. Ganz phantastischen Charakter zeigt das durchaus leise und schattenhaft gehaltene „Presto non assai“, mit seinem ganz originellen Mittelsatze (die gehaltenen, traumhaften Akkorde des Klaviers, dazu die Pizzikati der Streichinstrumente, dann ihr angstvoll bebendes Seufzen beim Eintritt des F-Moll) — ein Satz von ganz neuer, noch nie dagewesener und allbezwingender Wirkung. Wie lieblich, schlicht und treuherzig singt dagegen das „Andante grazioso“ mit seinem dem Volksliede abgelauschten Wechsel von $^3/_4$- und $^2/_4$-Takt:



Das Finale schlägt am Anfang mehr den Ton eines leidenschaftlich-trotzigen Scherzo an, aber die Entwicklung dieses mit Beethovenscher Kühnheit und Formensicherheit modellierten Satzes mit seiner großartig aufgebauten Coda zeigt bald die wirkliche Bedeutung dieses Stückes. Man beachte insbesondere das edle, kraftvolle Motiv im Basse des Klaviers beim Eintritt des C-Dur.

Das Quartett für Streichinstrumente Nr. 3 (op. 67, 1876) macht im Verhältnis zu den ersten beiden Quartetten einen freundlicheren und gewinnenderen Eindruck. Der erste Satz ist am kunstvollsten gearbeitet, namentlich ist er reich an rhythmischen Kombinationen, zu denen das fanfarenartige Hauptmotiv ($^6/_8$-Takt) Veranlassung gibt. Das Seitenthema hat $^2/_4$-Rhythmus und den Charakter eines graziösen ländlichen Tanzes. Im Durchführungssatz tritt besonders eine zarte Stelle, in Fis-Dur beginnend, hervor, die leise verhauchend zu dem Seitenthema, jetzt ebenfalls in Fis-Dur, überleitet. Das „Andante“ (F-Dur) ist ein von Wohlklang gesättigtes schwärmerisches Gesangsstück mit einem energisch einsetzenden Mittelsatz in D-Moll, der nach mannigfaltiger Entwicklung sich nach D-Dur wendet und — ganz verschleiert und in einzelne Motive aufgelöst – die träumerische Wiederholung des Hauptthemas bringt; ein ungemein sinniger und echt poetischer Zug! Das „Agitato“ (Allegretto non troppo) mit seiner phantastischen Tanzmelodie (Bratsche) gehört wieder in die Kategorie der Brahmsschen Moll-Scherzi. Der letzte Satz enthält Variationen über ein reizendes, merkwürdig knapp und kurz, und doch im Ausdruck sehr abwechslungvolles Thema, denen beim Eintritt des „Doppio Movimento“ die Verwendung des Hauptmotivs aus dem ersten Satz ein ganz besonderes Interesse verleiht.

Ein Werk von seltener Klarheit und Tiefe der Empfindung ist das Streichquintett in F-Dur (op. 88, 1883). Auch hier sind, wie in der Violinsonate op. 100,

der zweite und dritte Satz (Grave und Presto) zu einem einheitlichen Ganzen verschmolzen, so daß das Werk, äußerlich betrachtet, nur aus drei Sätzen besteht. Das Thema des ersten Satzes hat ein edles, volkstümliches Gepräge, während der dazu gehörige Seitensatz (in A-Dur) mit einer sich steigernden, viertaktigen Melodie (Bratsche) anhebt, die bei der Wiederholung als reizender Zwiegesang zwischen erster und zweiter Violine erscheint. Der Form nach zeigt dieser erste Satz, wie überhaupt das ganze Werk, die direkte Einwirkung der letzten Quartette Beethovens.

An Chorkompositionen aus dieser Epoche sind zunächst die „7 Lieder für gemischten Chor" (op. 62, 1874) zu erwähnen. Sie bestätigen, was oben gelegentlich der „deutschen Volkslieder für gemischten Chor" gesagt war, und tragen eine naive Herzlichkeit und Frische des Ausdrucks an sich, die unwiderstehlich wirkt. Die Form ist überall da etwas archaisierend, wo der Text selbst die Veranlassung dazu bietet, z. B. bei den beiden Texten aus „Des Knaben Wunderhorn": „Rosmarin" („Es wollt' ein Jungfrau früh aufstehn") und „Spazieren wollt' ich reiten" mit dem entzückenden Refrain: „Trab, Rößlein, trab"; ebenso: „Vergangen ist mir Glück und Heil". Ihnen gegenüber tragen die vier Gedichte aus „P. Heises „Jungbrunnen" ein ganz modernes Gepräge und entwickeln neben der tiefen Innigkeit der Melodie einen Klangzauber, der in Nr. 3 („Waldesnacht, du wunderkühle") und Nr. 6 („Es geht ein Wehen") — so verschieden auch der Charakter dieser beiden Lieder unter sich sein mag — mit sanfter Gewalt den Hörenden fesselt.

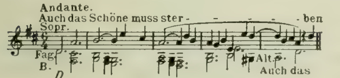
Noch sind die „Lieder und Romanzen für gemischten Chor a capella" (op. 63a) zu erwähnen, die ein rheinisches Volkslied: den „bucklichten Fiedler", zwei serbische Volkslieder: „Stand das Mädchen" und „Hebt ein Falke sich empor" enthalten; außerdem ein Lied von L. Achim v. Arnim („O süßer Mai"), Rückerts „Fahr wohl" und Goethes „Beherzigung" („Feiger Gedanken bängliches Schwanken"), letzteres in vierstimmigem Doppelkanon.

Es folgen „Zwei Motetten", Ph. Spitta gewidmet (op. 74, 1879), über deren erste sich Billroth ebenso sachkundig als begeistert in einem Briefe an Hanslick ausspricht (Dezember 1878):

„Auf Brahms' Veranlassung schicke ich Dir seine Motette „Warum?" Nächst dem Requiem ist es wohl das Schönste, was er erfunden hat. Vor allem der Text. So menschlich und so göttlich zugleich und doch konfessionslos. Im Konzertsaal kann es kaum eine große Wirkung haben. Kindliche Fragen und Greisenweisheit und Manneszweifel, alles ist darin. Denke dir das im Lateran von schönen Knaben- und Männerstimmen gesungen. Du sahst von oben herab auf Rom, auf die Campagna. Die Sonne sank. Alles wird ruhig; Du suchst den Weg vom Hügel herab nach Rom. In der Lateranerkirche erklingt Musik; Du trittst ein. Halbdunkel erfüllt den Raum, einige Kerzen am Altar. „Warum!" erklingt es; der ganze Raum, der hier die Welt bedeutet, erklingt: „Warum?" Die Klangwirkungen erinnern mich an Lotti, Palestrina, dann auch wieder ganz an Brahms. Gibt es eine unsinnliche Geistesschöne in der Musik, dann ist sie hier zur Offenbarung gekommen. Wir sahen in Perugia erst den ganzen Perugino in seinen Fresken, daran denke, wenn Du die Motette hörst. Oder denke Dich ganz allein in der Sextina, ganz eins in Gedanken mit Michelangelos Propheten und Sybillen, ganz Mensch, Gott, Welt, Alles in Eins. — Wäre ich der König von Bayern, ich ließe mir das von einem verdeckten Chor vorsingen, neidisch auf jeden Ton, der durch die Kirchentür zu den Profanen dringt. Ach, und das soll nun den vierunddreißig Karyatiden im dumpfen Musiksaal erklingen, die fast ebenso wenig dabei empfinden werden, wie das hochgeehrte Publikum und Adel!"

Die zweite Motette ist eine Bearbeitung des alten, berühmten Adventsliedes: „O Heiland, reiß die Himmel auf", in derselben Manier wie die Motette op. 29, Nr. 1: „Es ist das Heil uns kommen her", nur noch viel kunstvoller und vollendeter in der Form. Man würde tatsächlich keinen Takt unerwähnt lassen dürfen, wollte man alle Feinheiten und Schönheiten der kontrapunktischen Technik dieses Werkes gebührend hervorheben.

Verhältnismäßig gering ist die Anzahl der Chorkompositionen mit Orchesterbegleitung aus dieser Periode. Nur zwei sind zu verzeichnen: Schillers „Nänie" (op. 82, 1881), ein Immortellenkranz auf das Grab des von Brahms hochverehrten und ihm auch persönlich nahestehenden Malers Anselm Feuerbach. Das Werk ist der Mutter des Künstlers gewidmet, der Herausgeberin des „Vermächtnisses Anselm Feuerbachs". Das Buch enthält außer Briefen und Aphorismen des Künstlers das Fragment einer Selbstbiographie und zeigt, welch eifriger und ernster Musikfreund Feuerbach war. Doch war es, nach Hanslick, weniger die Musikliebe, als „vielmehr die Ähnlichkeit in der ganzen Kunstanschauung", die Brahms so eng an Feuerbach fesselte. Aus der künstlerischen Richtung dieses den Geist der Antike durch moderne, vornehme Auffassung und Empfindung neubelebenden und verklärenden Künstlers erklärt sich auch die ungemein treffliche Wahl der Schillerschen „Nänie" zu einer Trauerode für jenen. Der edle, dem reinsten Ideale zugewandte Geist Schillers und Feuerbachs konnte auf dem Gebiete der Musik keinen besseren Interpreten finden, als die denselben Idealen in derselben Weise zustrebende Kunst unseres Meisters. Nach einer längeren, elegischen Instrumentaleinleitung setzen die Singstimmen nacheinander in kunstvollen Imitationen ein. Als Gegenstrophe hierzu folgt in der Dominantentonart: „Einmal nur erweichte die Liebe". Dann wird die Stimmung etwas belebter („Nicht stillt Aphrodite") und strebt in groß angelegtem Crescendo dem Mittelsatz in feierlich-majestätischem Fis-Dur zu: „Aber sie steigt aus dem Meere", um sich dann mit den Worten: „Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich" dem Anfange wieder zuzuwenden. Das Ganze verklingt in sanften, wehmütigen Harmonien auf ein dreimaliges „herrlich"!



Äußerlich nicht in gleichem Maße fesselnd wie das Schicksalslied, an poetischer Kraft und Größe der Empfindung diesem aber zum mindesten vollkommen ebenbürtig ist der Gesang der Parzen (op. 89, 1883) aus Goethes „Iphigenie", dem Herzog von Meiningen gewidmet.

> „Vor meinem Ohre tönt das alte Lied —
> Vergessen hatt' ichs und vergaß es gern —
> Das Lied der Parzen, das sie grausend sangen,
> Als Tantalus vom goldnen Stuhle fiel:
> Sie litten mit dem edlen Freunde;
> Grimmig war ihre Brust und furchtbar ihr Gesang.
> In unserer Jugend sang's die Amme
> Mir und den Geschwistern vor,
> Ich merkt es wohl ..."

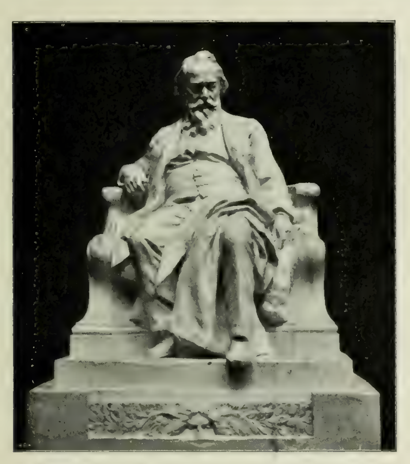
Es scheint für den ersten Augenblick befremdlich, daß Brahms diesem Liede der Amme die Form eines sechsstimmigen Chorsatzes mit Orchesterbegleitung gegeben hat. Allein wie in der Rhapsodie die Klage des weltflüchtigen Jünglings sich durch die Macht der Töne zu einer allgemeinen Klage des Menschengeschlechts erweitert, so ist auch hier das grause Geschick des Tantalidenhauses zu einem typischen Vorbild des Menschenloses überhaupt geworden und dadurch unserem Empfinden näher gerückt. Der kalte, erbarmungslose, grausame Neid der olympischen Götter gegen das ihrer blinden Willkür rettungslos preisgegebene Menschengeschlecht, dieser unselig-blöde Fatalismus hat in der antiken Vorstellung etwas so unendlich Niederdrückendes und Vernichtendes, daß er uns mit Grausen und Abscheu erfüllt. Soll er unserem menschlichen Verstehen und Empfinden näher gerückt werden, so bedarf es eines versöhnenden, vermittelnden Gliedes zwischen Göttern und Menschen. Sind die Götter mitleidslos, so darf es die Menschheit in ihrer Allgemeinheit nicht sein. Nur wo Mitleid die Kluft zwischen dem unerbittlichen Geschick und dem erbarmungswerten Menschenlose überbrückt, da keimt der Hoffnung grüne Saat, da erwacht das reine, edle Menschentum und zeitigt seine schönste Blüte: die Kunst.

Wenn nun Brahms den „Gesang der Parzen" mit einem einschneidenden, die furchtbare Schicksalsmacht in ihrer unerbittlichen Strenge darstellenden Thema beginnen läßt, wenn dann der Chor, in bekannter Weise zwischen Frauen- und Männerchor wechselnd, in dumpfer Resignation rezitiert: „Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht", wenn weiter der volle Chor sich vereint bei den Worten: „der fürchte sie doppelt, den je sie erheben" und der Sturz der Empörer in die nächtliche Tiefe mit tief erschütterndem Ausdruck musikalisch dargestellt wird; wenn endlich als Gegensatz zu diesem Lose der Sterblichen die erhabene Ruhe der Olympischen in dem wohlig behaglichen Thema (F-Dur) auf die Worte: „Sie aber, sie bleiben in ewigen Festen" geschildert wird, so erscheint dies alles bei einem Künstler wie Brahms an und für sich selbstverständlich. Ganz anders verhält es sich mit dem Mittelsatz in D-Dur auf die Worte: „Es wenden die Herrscher ihr segnendes Auge". Gerade der Höhepunkt des Schreckens und der Erbarmungslosigkeit dargestellt durch einen wundervoll mild und weich gehaltenen, wahrhaft rührenden Chorsatz? Die Lösung für dies Rätsel liegt, wie Hanslick meint, in dem musikalischen Bedürfnisse des Tondichters, also in dem Verlangen nach einem rein musikalischen Gegensatz zu dem düsteren Tongemälde, das die erste Hälfte dieses Tonstückes bietet. Aber in diesem Falle deckt sich wohl das „musikalische Bedürfnis" mit dem ethischen Verlangen nach einem Ausblicke auf Versöhnung, Hoffnung und Rettung aus dem Elend des Menschenlebens. Das mag Brahms empfunden haben, und so gab er jenen strengen Worten den tiefsinnigen Ausdruck des Mitleids. Das Mitleid, der Jammer der Menschheit, ergreift selbst die unerbittlichen Parzen, und während ihr Mund noch von den Göttern spricht, wendet sich ihr Herz den Menschen zu und beklagt im geheimen ihr armseliges Los. Brahms fügt dem Schlusse des Parzenliedes noch die Goetheschen Verse hinzu:



„So sangen die Parzen;
Es horcht der Verbannte in nächtlichen Höhlen,
Der Alte die Lieder,
Denkt Kinder und Enkel
Und schüttelt das Haupt.“

Während im Orchester ganz gedämpft und verschleiert das Parzenmotiv als Nachspiel erklingt, rezitiert der Chor eintönig diese Verse in einem Tone, der die ganze Szene nachträglich in die Beleuchtung einer Vision rückt[58]).



Mittelteil des von Rud. Weyr geschaffenen Brahms-Denkmals in Wien



Die letzten Werke

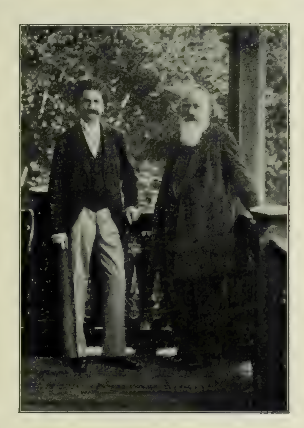
Das Ende

In den achtziger Jahren verlief das äußere Leben des Meisters in ungestörter Gleichmäßigkeit. Der Winter war regelmäßig Kompositionsarbeiten und Konzerten gewidmet. Allenthalben in Deutschland und der Schweiz hatten sich an bestimmten Bildungs- und Kunstzentren Freunde und Verehrer der Brahmsschen Muse enger aneinander geschlossen, und es war dem Meister immer eine Herzensfreude, jene Kunststätten zu besuchen, und, sei es als Pianist oder als Dirigent der Aufführungen seiner Werke, mit tätig zu sein. Zu den Orten, die er gern und oft besuchte, gehörten Berlin, Basel, Zürich, Köln, Düsseldorf, Krefeld, Breslau, Baden-Baden, Budapest u. a., vor allen aber Meiningen, die Residenz des durch seinen echten Kunstsinn berühmten herzoglichen Paares. In Wien selbst hatte sich ein Kreis auserlesener Geister um ihn geschart; teils Musiker, wie Johann Strauß, Goldmark, Dvořák, teils musikalische Schriftsteller, wie Hanslick, Kalbeck, Mandyczewski, teils Private und ihm in treuester Anhänglichkeit ergebene Familien wie Fellinger, Faber, Conrat, Miller v. Aichholz u. a., vor allen natürlich wieder Billroth, in dessen Haus so viele seiner Kammermusikwerke zum ersten Male gespielt wurden.

Wenn Brahms im Sommer nach der Schweiz ging, oder nach Ischl, oder nach irgendeiner andern Sommerfrische, so pflegte er in Ruhe und Zurückgezogenheit zu arbeiten. Aber er sah dabei auch gern ihm angenehme Persönlichkeiten um sich. Von Thun aus, wo er die Sommer 1886—1888 zubrachte, besuchte er oft J. V. Widmann, mit dem er ebenso wie mit Billroth und Simrock wiederholt Reisen nach Italien und Sizilien — zum letztenmal im Jahre 1893 — machte. In Zürich war er viel mit Hegar und Gottfried Keller zusammen. Für Letzteren hegte er eine außerordentlich große Sympathie, die von dieser Seite vollkommen erwidert wurde. Die Tatsache ist leicht begreiflich, wenn man die Entwicklung und

das innerste Wesen dieser beiden Kraft- und Kernnaturen in Erwägung zieht. Durch eigene Kraft, im Kampf gegen die widerstrebende feindliche Welt waren beide groß geworden und zu dem ruhigen und maßvollen Selbstbewußtsein großer Künstlernaturen und damit zu dem überlegenen Sicherheitsgefühl, das die Meisterschaft gibt, gelangt. Das enge Freundschaftsband, welches im Laufe der siebziger Jahre unseren Meister mit Anselm Feuerbach verband, war bekanntlich schon 1881 durch Feuerbachs Tod getrennt. Aber dem Freunde bewahrte Brahms zeitlebens die innigste Verehrung.

Wir wenden uns nach dieser kurzen Übersicht über das äußere Leben unseres Meisters zu der Darstellung der in den letzten zehn Jahren seines künstlerischen Wirkens geschaffenen Werke. Es sind ihrer nur neunzehn. Unter ihnen befindet sich weder ein größeres symphonisches, noch ein Chorwerk mit Orchester. Am reichsten, und zwar mit neun Werken, ist die Kammermusik vertreten; Kompositionen für Gesang erschienen zehn, darunter vier Hefte Lieder (op. 105, 106, 107 und 121), zwei Hefte Vokalquartette mit Begleitung (op. 103 und 112) und vier Werke für a capella-Chor. Ausnahmslos zeigen alle diese Werke die höchste geistige Reife, und in jeder Gattung findet sich mindestens ein Werk, das man überhaupt zu den besten des Meisters rechnen muß. So unter den „Liedern" die Liederhefte op. 105 bis 107, namentlich aber die „vier ernsten Gesänge"; unter den Quartetten die „Zigeunerlieder"; unter den Chorkompositionen die „Fest- und Gedenksprüche", die er dem Hamburger Bürgermeister Petersen als Dank für die Ernennung zum Ehrenbürger seiner Vaterstadt widmete. Unter den Werken für Kammermusik bilden die Klavierkompositionen op. 116—119, vor allem aber das Klarinettenquintett wahrhafte Höhepunkte Brahmsscher Künstlerschaft.



Strauß und Brahms
Nach einer Photographie aus dem Atelier
Rud. Krziwanek, Wien

Wie am Anfange, so sollen auch jetzt zum Schlusse, dem Gesetze musikalischer Symmetrie entsprechend, die Werke ihrer chronologischen Folge nach besprochen werden. Es ergibt sich so am besten und leichtesten ein Bild der Tätigkeit des Künstlers in seinem letzten Lebensdezennium.

Die „Zigeunerlieder" (op. 103, 1888) weisen auf die „Liebeslieder" zurück, denen sie an Frische und unmittelbar zündender Wirkung überlegen, an Feinheit der musikalischen Arbeit zum mindesten ebenbürtig sind. Brahms war gelegentlich ein Heft „Ungarischer Volkslieder" in die Hände gefallen, das von Hugo Conrat einer größeren Sammlung solcher Nationalgesänge (von Nagy Zoltán) entnommen und bei Rózsavölgyi in Budapest herausgegeben worden war. Das Heft enthält 25 ungarische Lieder in deutscher Übertragung, mit der Klavierbegleitung Nagys.

Die Texte gefielen ihm ausnehmend, und so komponierte er im ganzen 15 davon neu. Elf Lieder erschienen als op. 103, die vier übrigen folgten später in op. 112. Sie bilden einen Zyklus von Gesängen, deren Inhalt das alte und ewig neue Thema „Liebe" in mannigfaltiger Weise moduliert. Sie sind nach Zigeunerart in Musik gesetzt, jedoch nicht so, daß die Art, wie Zigeuner Musik machen, einfach kopiert wäre. Das wesentliche dieser aufregenden, wild leidenschaftlichen Musik ist beibehalten, alles übrige aber auf das schönste und herrlichste idealisiert. Das schwirrende Getöse der „Originalzigeunerbanden" ist in vollkommenste Klarheit verwandelt, das Gehämmere des Cymbals in edle, musikalisch saubere Form gebracht, der durchdringende Ton der quiekenden Es-Klarinetten mit ihren unleidlichen Vorschlägen zu vornehmen Klanggebilden umgestaltet und aus dem harmonischen Durcheinander ist ein mit schönster Feinheit gearbeitetes harmonisches Gewebe geworden. Über die Lieder im einzelnen mag auch hier wieder Hanslick das Wort haben:

Die „Zigeunerlieder" sind ein kleiner Roman, dessen Begebenheiten uns nicht erzählt, dessen Personen uns nicht genannt werden, und den wir dennoch prächtig verstehen und nie wieder vergessen.

Mit wildem Ruf beginnt das erste Stück: „He, Zigeuner, greife in die Saiten ein, spiel' das Lied vom ungetreuen Mägdelein!" Der Tenor singt vor, das Quartett wiederholt die Strophe, gegen den Schluß immer heftiger aufflammend. In dem folgenden Quartette „Hochgetürmte Rimaflut" klingt die leidenschaftliche Stimmung noch nach. Doch scheint der Zigeunerbursch' bald ein anderes Liebchen gefunden zu haben: fröhliches D-Dur folgt auf die Moll-Tonart, auf die zornige Klage leichtblütige Verliebtheit: „Wißt ihr, wann mein Kindchen am allerschönsten ist?" Hierauf nimmt sie das Wort in ebenso heiterer Stimmung: „Lieber Gott, du weißt ja" — worauf sich alle Stimmen in übermütiger Lust vereinigen: „Brauner Bursche führt zum Tanze sein blauäugig schönes Kind." Nun folgen zwei der allerschönsten Nummern, zwei Kabinettstücke, das eine neckisch scherzhaft, das andere überquellend von ernster tiefer Empfindung. Gibt es etwas Zierlicheres, als das Lied vom „schönsten Städtchen Kecskemet" — etwas Seelenvolleres, als das sich anschließende: „Täusch' mich nicht, verlaß' mich nicht!" Ein Nachhall dieser Stimmung weht durch die melancholische Weise in G-Moll: „Horch, der Wind klagt", die mit dem Segensspruch „Gott schütze dich!" so treuherzig in die Dur-Tonart einlenkt. Auch das nächste Stück bringt den gleichen Wechsel zwischen G-Moll und G-Dur, aber wieder in ganz anderen Farben. Stürmisch wild beginnen alle Stimmen unisono: „Weit und breit schaut niemand mich an", aber die Stimmung, die so rasch umschlägt bei Naturkindern, springt mit einem Satz („Nur mein Schatz, der soll mich lieben") in den hellsten Csardasjubel. Wieder gewinnt Sehnsucht und Herzeleid die Oberhand; ein inniges, starkes Gefühl zittert durch das Lied: „Mond verhüllt sein Angesicht", dessen Begleitung wie von ferne an das stählerne Rauschen des Zymbals mahnt. Und nun stehen wir vor dem elften, dem letzten Stück der Sammlung: „Rote Abendwolken ziehen". In süßem, sehnsüchtigem Verlangen stürmt diese Melodie dahin, nach jedem Absatz von zwei starken trotzigen Akkordschlägen gleichsam vorwärts gestoßen. Ein unvergleichlich poetischer Abschluß.

Den Zigeunerliedern folgten „Fünf Gesänge für gemischten Chor a capella" (op. 104, 1889): „Nachtwache", zwei Gedichte von Rückert, das erste („Leise Töne der Brust") eine der zartesten Liebesklagen, die je in Tönen gedichtet wurden; das andere in feierlichem Tone, wie Hörnerklang, beginnend („Ruh'n sie? rufet das Horn des Wächters"), dann sich in mildem Frieden weich und voll ergießend. In Kalbecks „Letztem Glück" ist der Ton sanfter Resignation („wie bei einem letzten Glück, einem süßen, hoffnungslosen") wundervoll getroffen. Und wie ganz

anders ist wieder dieselbe Stimmung in Wenzigs „Verlorener Jugend“ aufgefaßt! Dem kanonisch gehaltenen G-Moll-Satz (Sopran und Alt) folgt ein kurzer, harmonisch gestalteter in G-Dur. Die zweite Strophe wiederholt den Satz in G-Moll, nur daß die kanonische Führung jetzt dem ersten Baß und Sopran zufällt. Das letzte Lied, nach einem Gedichte Klaus Groths („Ernst ist der Herbst“) könnte man „Wonne der Wehmut“ nennen. Es ist das harmonisch interessanteste Lied dieser Sammlung.

Die Lieder mit Klavierbegleitung (op. 105—107) sind, wie kaum andere Lieder unseres Meisters in kürzester Zeit Eigentum der musikalischen Welt geworden. Nicht als ob der Komponist mit diesen Liederschöpfungen dem Publikum auf halbem Wege entgegengekommen wäre. Im Gegenteil; fast ausnahmslos gehören diese Lieder zu Brahms' vornehmsten und zurückhaltendsten Schöpfungen. Aber der Stil des Meisters, das Verständnis für die Tiefinnerlichkeit seines Wesens und die Empfänglichkeit für seine geheimnisvoll verschleierten Weisen waren bereits in weitere Kreise gedrungen. Dazu kam allerdings, daß einzelne Lieder in diesen Heften eine ganz besonders tiefe Wirkung ausüben. So gleich das erste in op. 105 „Wie Melodien zieht es“ (Kl. Groth). Ein Duft von Frühlingsblumen ist über dieses Lied gebreitet; die zauberhaften Harmonien zu den Terzenfolgen der Begleitung, namentlich am Schluß bei den Worten: „den mild aus stillem Keime ein feuchtes Auge ruft“ mit der chromatischen Gegenbewegung in der linken Hand gehören zu dem köstlichsten, was je an Klavierbegleitung ersonnen ist. Es folgt: „Immer leiser wird mein Schlummer“ (Herm. Lingg) mit dem unübertrefflichen Ausdruck himmlischer Sehnsucht am Schluß: „Willst du mich noch einmal seh'n, komm', o komme bald!“ Die „Klage“, ein niederrheinisches Volkslied, ist dem schlichten Tone dieses Gedichtes vortrefflich angepaßt, während das Lied „Auf dem Kirchhofe“ (D. v. Liliencron) sogar dem modernen, affektierten Pessimismus wirklich poetische Seiten abzugewinnen weiß. Den Schluß dieses Heftes bildet „Verrat“ (C. Lemke), für eine Baritonstimme geschrieben, eine düstere, blutrünstige Liebes- und Mordgeschichte in prächtigem, echtem Balladenstil.

Op. 106 (1889) beginnt mit dem Kuglerschen Ständchen („Der Mond steht über dem Berge“), ein kleines aber entzückendes Genrebildchen, der Liebling aller Welt durch seine graziöse Melodie mit ihrer gitarrenartigen, ebenso lustigen als geistvollen Begleitung. Dagegen macht „Auf dem See“ (C. Reinhold) zunächst mehr den Eindruck eines Kückenschen denn eines Brahmsschen Liedes. Aber in der sinnigen Auffassung der letzten Strophe, wo der Barcarolenrythmus in Achtelbewegung übergeht („der glückliche Schiffer will noch nicht landen, er geizt mit jeder Minute“, schreibt Hanslick) erkennt man den Geist des Meisters.

Das dritte Lied: „Es hing der Reif im Lindenbaum“ (Kl. Groth) — eine „Winterreise“ in Brahms' ureigenster Manier. Dem kleinen, unscheinbaren Gedichte A. Freys „Meine Lieder“ („Wenn mein Herz beginnt zu klingen“) hat Brahms die Krone der Unsterblichkeit verliehen. Süßer hat weder er, noch sonst ein anderer Komponist, wer er auch sei, das traumverlorene, leise dämmernde Ahnen des Herzens in Tönen ausgedrückt, als in diesem kleinen Liede geschehen ist. Der „Wanderer“, das letzte Lied dieses Heftes, gehört wieder zur Brahmsschen Gattung „Winterreise“. An Tiefe, nicht an Energie des Ausdrucks, steht es manchem andern dieser Art nach.

Das letzte der drei Hefte enthält in seinen fünf Liedern ebensoviel Perlen ersten Ranges, die man eigentlich nur aufzählen darf. Über ihren Wert hat längst die gesamte musikalische Welt mit seltener Einmütigkeit ihr Urteil gefällt: „An die Stolze" (P. Flemming), „Salamander" (C. Lemcke), „Das Mädchen spricht" (O. F. Gruppe), „Maienkätzchen") (D. v. Liliencron) und das „Mädchenlied" (P. Heyse).

Die dritte Sonate für Violine (op. 108, 1889) ist „seinem Freunde Hans v. Bülow" gewidmet. Brahms war dem einzig genialen Manne durch eine Einladung nach Meiningen näher getreten, die ihm im Herbst des Jahres 1881 zugegangen war. Billroth schreibt hierüber an Lübke (29. Oktober 1881):

„Es war ein hübscher Zug von Bülow, daß er Brahms nach Meiningen einlud, damit er dort in aller Muße sein Konzert mit dem dortigen Orchester studieren könne, ohne Publikum und ohne Rücksicht auf Konzert. Brahms kam denn auch ganz entzückt von Bülow und vom Herzog zurück . . ."

Seit jenem Jahre kam Brahms fast alljährlich nach Meiningen, ein stets willkommener und gern gesehener Gast eines der kunstsinnigsten und kunstverständigsten deutschen Fürsten[59]). Wie wohl sich Brahms am Hofe des Herzogs fühlte, hat in geradezu bezaubernder Weise J. V. Widmann in seinen „Erinnerungen" (S. 106 u. flg.) geschildert. Nur eine kurze Stelle aus jenem Kapitel sei hier mitgeteilt:

„. . . seine Aufgeräumtheit und seelische Heiterkeit kannte in Meiningen keine Grenzen, und da die hohen Herrschaften daselbst dies wohl bemerkten und ihrerseits glücklich waren, einem solchen Meister frohe Stunden zu bereiten, war über diese Meininger Tage ein Sonnenschein ausgegossen, wie aus dem goldenen Zeitalter, von dem die Prinzessin im „Tasso" zwar sagt, daß es nie gewesen, ein holder Trug der Dichter sei, aber auch zugibt, daß die Guten es zurückbringen können, „wo sich verwandte Seelen treffen an und teilen den Genuß der schönen Welt."

Von Meiningen ging dann auch die große Brahms-Propaganda aus, die nunmehr Bülow in Szene setzte. „Beethoven und Brahms" wurde die Parole und das Feldgeschrei, mit dem die herzoglich Meiningische Hofkapelle unter der genialen Leitung ihres Kapellmeisters Sieg auf Sieg an allen größeren Kunststätten Deutschlands errang. Brahms' Klavierkonzerte, seine Symphonien, die Ouverturen nebst den Haydn-Variationen bildeten den eisernen Bestand des Konzertrepertoires Bülows und seiner „Meininger". Wie hoch Bülow Brahms verehrte, lehrt am deutlichsten eine Stelle in seinen Skandinavischen Konzertreiseskizzen[60]). Er beklagt es da als eine empfindliche Lücke in der Kultur der Skandinavier, daß sie mit Johannes Brahms' Werken gänzlich unbekannt seien:

„Es wird aber hohe Zeit," fährt er in halb ernstem, halb sarkastischem Tone fort, „bezüglich des Erben Luigis und Ludwigs zu etwas mehr Mitweltbewußtsein zu gelangen: der große Meister hat vor acht Tagen sein 49. Jahr vollendet. Ich muß es mir an dieser Stelle versagen, selbst nur andeutungsweise von der unermeßlichen Tragweite der Konsequenzen zu sprechen, welche aus einem rationellen Brahmskultus für die musikalische Entwicklung des so hoch begabten Volkes sich ergeben würden. Das hätte den Gegenstand eines „Essay" zu bilden, zu welchem ich mich in Anbetracht meiner Schwerfälligkeit heute noch nicht herangereift empfinde. Mir geht es nach zwölfjährigem, eifrigem Studium des großen Meisters wie dem Maler Cornelius bezüglich der Stadt Rom. Von einem Gaste aus der Heimat interpelliert, wie viel Zeit vonnöten sei, um diese ewige Stadt recht gründ-

lich kennen zu lernen, erwiderte er ärgerlich: „Da müssen Sie einen anderen fragen als mich, denn ich lebe erst seit 25 Jahren hier...“

Mit besonderer Vorliebe erzählte Bülow noch in den letzten Jahren seines Lebens, wie ihm Brahms den schlagenden Nachweis geführt habe, daß sich Beethoven nirgends so spartanisch streng „an die musikalischen Formengesetze gebunden habe, als gerade in den phantasievollsten und originellsten letzten Sonaten und Quartetten“.

Diese enge Freundschaft zwischen dem schaffenden und dem ausübenden Künstler erhielt durch die D-Moll-Sonate für Violine seitens des Komponisten auch eine äußere Beglaubigung. Nach ihrem innersten Wesen steht diese Sonate etwas abseits von ihren Vorgängerinnen, den Sonaten op. 78 und 100. Sie hat vier Sätze und ist weiter und ausführlicher angelegt, ohne den intimen Reiz der andern. Nur der dritte Satz hat etwas von dem sanften, lieblichen Wesen jener, während durch das „Adagio“ (D-Dur) ein großer, stiller und doch leidenschaftlicher Zug geht.

Bülow war es übrigens auch gewesen, auf dessen Anregung Brahms im Jahre 1889 den Ehrenbürgerbrief Hamburgs erhielt. Musikdirektor Spengel, der mit Bülow bei der Überreichung des Bürgerbriefes zugegen war, berichtet hierüber: Brahms habe in seiner schlichten Entgegnung im wärmsten Ton von dem Glück des Mannes gesprochen, „der in Liebe und Achtung seiner Heimat und seiner Eltern gedenken dürfe“. Den Dank in Tönen für die ihm widerfahrene hohe Auszeichnung boten die „Fest- und Gedenksprüche für achtstimmigen Chor, Sr. Magnifizenz dem Herrn Bürgermeister Dr. Carl Petersen gewidmet“ (op. 109, 1890). Sie wurden bei dem von Bülow im Sommer 1889 veranstalteten Hamburger Musikfeste zum ersten Male unter Spengels Leitung aufgeführt. Die Festsprüche, wie die unmittelbar nach ihnen erschienenen drei Motetten für 4- und 8-stimmigen Chor (op. 110, 1890) zeigen Brahms als den Meister der Polyphonie und den berufensten Nachfolger Bachs und der alten Italiener in der Kunst des Vokalsatzes, und zwar sowohl hinsichtlich der technischen Durcharbeitung als der wirkungsvollen Stimmengruppierung. Das erstere erinnert mehr an die Kunst Bachs; das andere hat Brahms den alten Italienern im wesentlichen abgelauscht, aber im einzelnen selbständig und aus eigner Kraft umgeformt.

Unter den Kompositionen von op. 103 bis 110 überwiegen die vokalen bei weitem. Von nun ab gewinnt die Kammermusik die Oberhand, und zwar ist gleich das erste Werk dieser Gattung, das zweite Streichquintett (op. 111, 1891), ein Meisterstück ersten Ranges. Gleich der Anfang des ersten Satzes zeigt eine staunenswerte Kühnheit und Sicherheit des Entwurfes: Wie das Violoncello zu der schwebenden Figuration der andern Instrumente mit dem kühn aufstrebenden Thema einsetzt, das verrät einen großen, genialen, seiner Kraft sich bewußten Meister. Der von den beiden Bratschen eröffnete Seitensatz deutet auf Schubert, die unglaublich kühne Durchführung offenbart Beethovensche Züge. Das Adagio mit der elegischen, aber warmblütigen Melodie der ersten Bratsche ist in seiner Knappheit und mit seinen leisen ungarischen Anklängen ganz Brahms; nicht minder das Un poco Allegretto mit dem reizenden, sich zum Schluß wiederholenden Doppelduo zwischen Bratschen und Violinen im Trio (G-Dur). Auch das Finale

(Vivace ma non troppo presto) ist bis auf den Seitensatz stark „alla Zingarese“ gehalten und geht zum Schluß in eine richtige Friska über.

Aus op. 112 (1891), das sechs Quartette mit Pianoforte enthält, haben wir nur noch der ersten zwei Gesänge: „Sehnsucht“ und „Nächstens“ von F. Kugler zu gedenken. Sie stellen an den Ausführenden weit höhere Anforderungen als alle anderen ähnlichen Gesänge. Von kostbarer Wirkung ist die Entfaltung der Hauptmelodie des ersten Quartettes am Schlusse, nach dem stark chromatischen Mittelsatze. Das zweite Quartett, „unruhig bewegt“ und im 5/4-Takt gehalten, ist ein düsteres, melancholisches Tongemälde. Nr. 3 bis 6 sind die oben bereits erwähnten Zigeunerlieder.

In op. 113 (1891) sind 13 drei- oder zweistimmige Kanons für Frauenstimmen enthalten, zum Teil drollige Volks- und Kinderlieder: „Sitzt a schöns Vögerl auf'm Dannabaum“, „Wille, wille, will der Mann ist kommen“ u. a. Am häufigsten sind Rückertsche Texte benutzt, unter ihnen das: „Ans Auge des Liebsten fest mit Blicken dich ansauge“. Brahms veröffentlichte diesen Kanon zuerst als Festgabe im 100. Heft der Zeitschrift „Nord und Süd“.

Mit op. 114 (1892) beginnt (durch einige Hefte Klavierkompositionen unterbrochen: op. 116–119) eine Reihe von Kammermusikwerken für Klarinette und andere Instrumente. Bei seinem mehrfachen Aufenthalte in Meiningen hatte Brahms die Kunst des Klarinettisten der Hofkapelle Mühlfeld kennen und bewundern gelernt. Wiederholt hatte er sich von ihm auf seinem Instrumente vorspielen lassen, vor allem Etuden und Stücke, aus denen er so recht die Eigenart dieses Instrumentes kennen lernen konnte. Die Frucht dieser „Studien“ war zunächst das Trio in A-Moll (op. 114, 1892) für Klavier, Klarinette (oder Bratsche) und Violoncello, ein Werk von ungemeiner Klarheit und Durchsichtigkeit des Baues und Schlichtheit der Empfindung, das freilich, ganz ebenso wie die beiden Sonaten (in F-Moll und Es-Dur op. 120) für Klavier und Klarinette, durch das Klarinettenquintett op. 115 in Schatten gestellt wird. Am 24. November 1891 wurden op. 114 und 115 zum ersten Male von dem Komponisten, unter Mitwirkung von Joachim, Wirth, Hausmann und Mühlfeld, am Meininger Hofe zu Gehör gebracht.

Soviel Werke für Kammermusik Brahms auch geschaffen hat, keines ist so durchtränkt von Wohlklang wie das Klarinettenquintett*). Schon die Art und Weise, wie Brahms die Klarinette in das Gefüge des Streichquartetts eintreten läßt: bald melodieführend, bald begleitend, bald als Grundstimme, hat einen ganz eigenen Reiz. Dazu kommt die unvergleichliche, dem Charakter des Instrumentes auf das genaueste entsprechende Ausführung dieser Stimme: da fehlt keine Nuance, keine Ausdrucks- und Vortragsform, die nicht beweist, wie eingehend der Meister dies Instrument auf seine künstlerische Verwendbarkeit geprüft, und wie er ihm alles auf das feinste abgelauscht hat, was es Schönes und der Kunst Würdiges in den Händen eines vollendeten Meisters leisten kann. Die zarten, verhauchenden Gesangsstellen des ersten und des Adagiosatzes, in diesem namentlich der wundervoll kolorierte, phantastische Mittelsatz — eine farbenprächtige Pußtaidylle — der

*) Weingartner (a. a. O. S. 43) bezeichnet es als „leeres Tongerüst“.

verhauchende Schluß, das alles übt einen unvergleichlichen Zauber aus. Dem gemächlichen Andantinothema folgt ein daraus abgeleitetes Presto non assai, ma con sentimento, ein Moll-Scherzo mit jenem echt Brahmsschen, verschleierten Tonklange und filigranartiger Technik, am Schlusse sich beruhigend und zum behaglichen Frieden des Anfangs zurückkehrend. Der letzte Variationensatz zeigt wieder Brahms' höchste Meisterschaft auf diesem Gebiete. Nach der Variation in H-Dur intoniert die Klarinette zur wehmütig klagenden Melodie der Bratsche das Motiv des Anfangs des ersten Satzes und hält es auch in der folgenden letzten Variation fest. Schließlich in Achtelbewegungen übergehend und zu einer aufwärtsstrebenden Kadenz erweitert, verhallt es allmählich, immer langsamer werdend.



Photographie von Maria Fellinger

Mit der nun folgenden Reihe von Klavierwerken (op. 116—119, 1892 und 1893) schließt sich der Kreis der Brahmsschen Werke für Kammermusik. Die Fantasien op. 116, zwei Hefte, enthalten vier Intermezzi und zwei Capricci. Brahms hat diese allgemeinen Bezeichnungen vorgezogen; er hätte diesen Charakterstücken ebensogut auch poetische Deutungen geben und dadurch die in diesen Stücken vorhandenen inneren Beziehungen zu Schumannscher Tonpoesie auch äußerlich deutlich hervortreten lassen können. Aber Brahms teilte im Grunde Hanslicks Meinung, daß die Musik unfähig sei, bestimmte Empfindungen auch nur mit einiger Deutlichkeit auszudrücken und hielt daher poetische Titel zum mindesten für überflüssig. Man könne niemand zwingen, gerade das, was man durch den Titel bezeichnet, sich bei dem betreffenden Musikstück auch zu denken; um so weniger, als die Musik eben nicht imstande sei, irgendwelche konkrete Gefühle und Empfindungen nach Art des Wortes auch nur annähernd deutlich auszudrücken. Nur einmal macht er in diesen Stücken eine Ausnahme: dem ersten Intermezzo in op. 117 sind als Motto Verse aus einem schottischen Volksliede (nach Herder) vorgesetzt: „Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön! Mich dauerts sehr, dich weinen sehn". Op. 118 und 119 enthalten ebenfalls überwiegend Intermezzi, außerdem eine Ballade, eine Romanze und eine Rhapsodie. Wunderbar und im Innersten tief ergreifend quillt ein Strom des Wohllauts aus diesen Stücken. Und mit diesem Wohllaut verbindet sich eine beispiellose Kenntnis des Klaviersatzes und der verborgensten und herrlichsten Wirkungen, deren dieses „Hausinstrument" fähig ist. Allerdings können nur tief beanlagte, sinnige und warm empfindende Gemüter all den Tonzauber, der in diesen Stücken verborgen liegt, richtig erfassen und vollständig begreifen. Ein vortreffliches Bild zeigt uns den Meister sinnend — wie er es liebte — am Fenster sitzen und in die Mondscheinnacht hinausblickend, tief versunken in die Betrachtung der mondbeglänzten Landschaft vor ihm: dies Bild gibt annähernd die Stimmungen wieder, denen diese Klavierstücke ihr Entstehen verdanken.

Ehe mit Brahms' letztem Werke, den „Vier ernsten Gesängen", die Betrachtung seines künstlerischen Schaffens abgeschlossen wird, sei hier noch kurz derjenigen Werke gedacht, die ohne Opuszahl erschienen, die also, zum größeren Teil wenigstens, bis jetzt noch nicht erwähnt werden konnten. Der thematische Brahms-Katalog führt unter diesen Werken zuerst „51 Übungen für das Pianoforte" in zwei Heften auf, 1893 erschienen. Die erstaunliche Mannigfaltigkeit dieser Übungen bekunden einen unglaublich ausgebildeten Formensinn und eine wahrhaft unergründlich tiefe Kenntnis der Methodik des Klavierspiels. Sie sind den ersten Übungswerken aller Zeiten an die Seite zu stellen. Eine ausgezeichnete Emanation des Brahmsschen Musikgeistes sind auch die beiden Kadenzen zu Beethovens Klavierkonzert in G-Dur, welche die Deutsche Brahms-Gesellschaft aus dem Nachlasse herausgab. Auch sie zeigen die Eigentümlichkeit des Brahmsschen Klaviersatzes, so besonders in der orchestralen Idee, die sie überall durchzieht und oft in weit vom Griffe abliegenden Nebenstimmen zutage tritt. Sie sind aber keineswegs überladen und bergen außer dem bösen Kettendoppeltriller am Schlusse der ersten keine besonderen Schwierigkeiten. In der genannten steckt Takt 25 27 eine aus dem Beethovenschen Hauptthema gewonnene Spielerei mit dem Namen B-a-ch und Takt 74 ein eigentümlicher Anklang an eine Stelle aus dem ersten Satze des Brahmsschen Violinkonzertes.

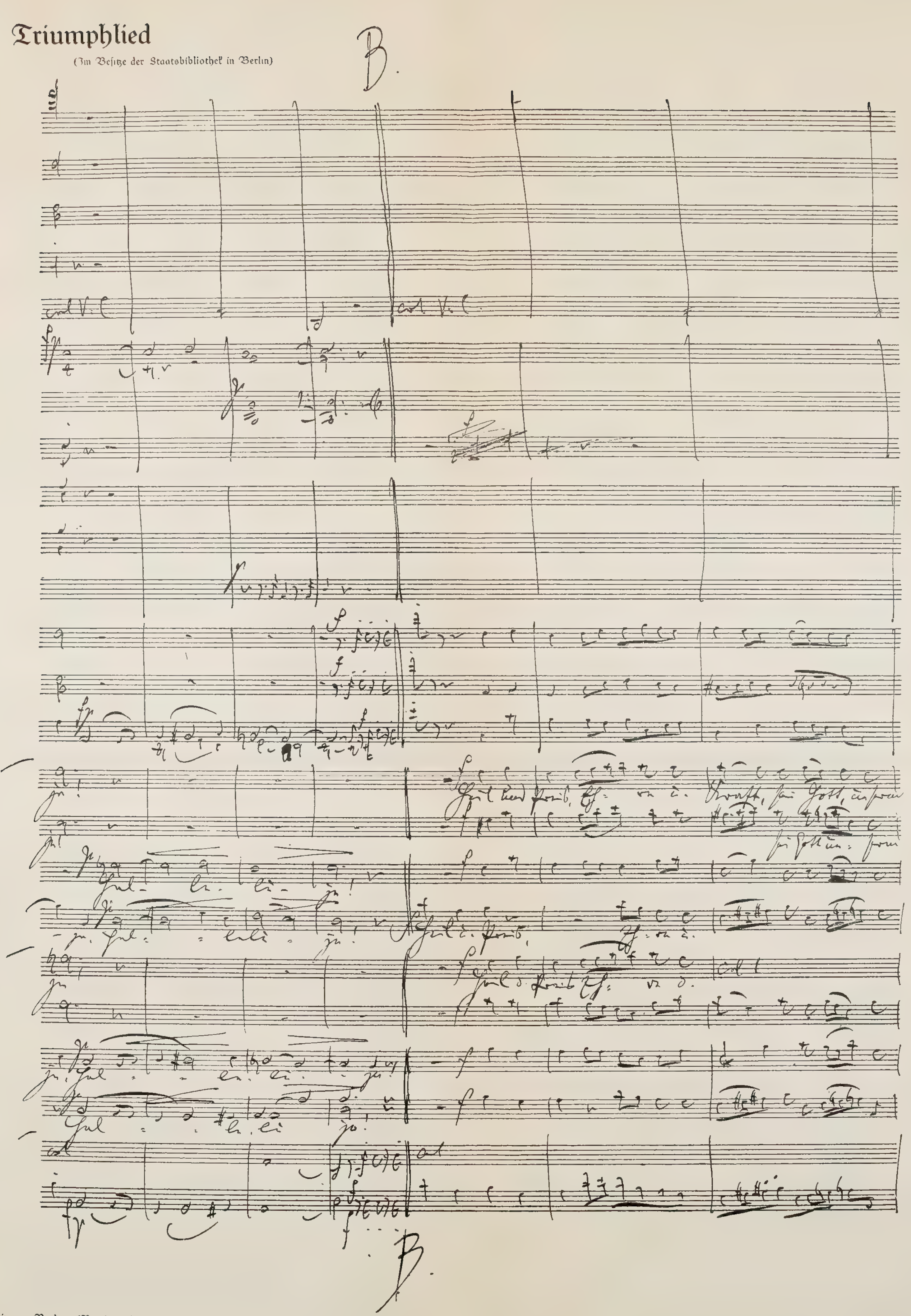
Demnächst erwähnt der Katalog die 1894 erschienenen „Deutschen Volkslieder", im ganzen sieben Hefte mit 49 Liedern. Das erste Heft nach altem, norddeutschen und speziell ditmarsischen Brauch für „Vorsänger und kleinen Chor". In demselben befindet sich u. a. auch — als ein sinniges Gedenken an sein erstes Jugendwerk, das ihm Schumanns Liebe und Freundschaft erwarb, das Lied: „Verstohlen geht der Mond auf". Die von Brahms den Originalmelodien zugefügte Begleitung ist von unendlich feiner Ausführung. Nur so, durch wahre und reine Kunst in zurückhaltender, aber doch wieder wohlüberlegter und richtiger Nachempfindung der wahren Volksseele, kann der dem allgemeinen Volksbewußtsein entschieden immer mehr und mehr schwindende Sinn für das Volkslied der deutschen Nation in seiner ganzen Schönheit lebendig erhalten, und der wertvolle Schatz an Volksmelodien als ein Nationalgut gewahrt bleiben. Es ist eine ganz falsche Annahme, das Volkslied müsse eine aus den simpelsten Dreiklangsfolgen bestehende Begleitung ohne jede Figuration und musikalisches Detail haben, um in seiner Einfachheit richtig zu wirken. Brahms' Volkslieder sind der beste Beweis, wie absurd diese Annahme sogenannter „Musikgelehrter" ist. Will man das „Volkslied" bewahren, so verpflanze man es an die Stätte der Kunst. Der Volksgesang unserer Tage ist entweder Bänkelgesang oder Tingeltangelei. Die zarte, richtige Blüte des Volksliedes kann nur da erhalten bleiben, wo die wahre Kunst gepflegt wird, jene reine Kunst, der das Volkslied entstammt, das leider dem Allgemeinempfinden des Volkes immer mehr entschwindet. Und so sind denn Brahms' Volkslieder gleichzeitig eine ernste Mahnung an die deutsche Nation: eines ihrer heiligsten und edelsten Güter zu pflegen!

Über Zweck und Ziel seiner „Volkslieder" spricht sich Brahms in einem Briefe an den Keller-Biographen Bächtold in höchst bemerkenswerter Weise aus:

„Ich hoffe, daß Sie für einiges, jedenfalls unklare Geschwätz über Ihre Arbeit und

Triumphlied

(Im Besitze der Staatsbibliothek in Berlin)





Ihren Helden Ersatz finden in einigen Noten, die ich Ihnen (ausnahmsweise mit besonderem Vergnügen) zusenden werde. Es ist eine Sammlung deutscher Volkslieder mit Klavier. Ich glaube, sie wird Ihnen Neues bringen; denn falls Sie sich für die Musik unserer Volkslieder interessiert haben, werden Erk und jetzt Böhme Ihre Führer gewesen sein? Diese gaben sehr lange den (sehr philiströsen) Ton an und meine Sammlung steht ihnen geradezu entgegen . . ."

Dem Kenner des deutschen Volksliedes und seiner Geschichte wird selten ein Urteil so aus der Seele geschrieben sein, als diese scharfe aber gerechte Kritik der Erk-Böhmeschen Sammlungen durch Brahms.

Über die vierstimmig gesetzten „Volkslieder" und die einstimmigen „Volkskinderlieder" ist bereits oben gesprochen. Dagegen mag noch auf die Bearbeitung von Schuberts „Ellens zweiter Gesang aus Walter Scotts Fräulein vom See" verwiesen werden, die von der Deutschen Brahms-Gesellschaft aus dem Nachlasse herausgegeben wurde. Der Satz ist für Solosopran und dreistimmigen Frauenchor, wozu vier stark beschäftigte Hörner und zwei Fagotte treten.

Ganz allein für sich stehen zwei Kompositionen kleineren Umfangs für Orgel: eine Fuge in As-Moll, als Beilage zu der Allgem. musikalischen Zeitung (Nr. 29, 1864) erschienen, und ein Choralvorspiel nebst Fuge über „O Traurigkeit, o Herzeleid", eine Beilage zum Jahrgang 1881 des Musikalischen Wochenblattes. Beides sind köstliche Werke im edelsten Orgelstil gehalten. Die As-Moll-Fuge namentlich ist interessant durch die Beantwortung des Themas in der Umkehrung und die als zarte Klanggebilde von dem strengen Fugensatz sich abhebenden und dem zweiten Klavier überwiesenen Zwischensätze. Das Choralvorspiel wirkt tiefergreifend in der Schlußwendung, vor Beginn der auf den Cantus firmus des Pedals aufgebauten Fuge.

Demnächst erwähnt der Katalog die „Studien für Pianoforte" (1869 und 1879 erschienen). Es sind dies Paraphrasen über die F-Moll-Etude Chopins (die Rechte in Sexten!), das Finale der C-Dur-Sonate Webers, vulgo „Perpetuum mobile" genannt; bei Brahms übernimmt die linke Hand die Originalpartie der Rechten. Man darf hierbei an Marxsens Etuden für die linke Hand denken[61]). Ferner ein Presto von J. S. Bach in doppelter Bearbeitung, die Bachsche Chaconne, ebenfalls eine Etude für die linke Hand gesetzt, und Glucks liebliche Gavotte (1871), die seit Clara Schumann eine Zeitlang eines der beliebtesten Repertoirstücke der Klavierspieler geblieben war.

Den Schluß der Werke ohne Opuszahl bilden die von Brahms vierhändig gesetzten „Ungarischen Tänze", von denen die ersten zwei Hefte 1869, die letzten zwei — nach Bülows richtigem Urteil den ersten an Feinheit weit überlegen — 1880 erschienen. Niemals ist bessere Musik populärer geworden, als diese „Ungarischen Tänze"! Schon als vierhändige Klavierstücke an und für sich betrachtet, zeigen sie eine Fülle neuer technischer und klanglicher Erscheinungen, einen Klaviersatz von solch frischer Originalität, dem unter gleichartigen Kompositionen nichts an die Seite zu stellen ist, nicht einmal das „Divertissement à la hongroise" von Schubert. Liszts Rakoczymarsch-Paraphrase steht ebenso wie seine Rhapsodien in erster Reihe ganz auf dem Boden des Virtuosentums. Hier sind Originaltänze ungarischer Komponisten[62]), deren Namen dem großen Publikum völlig unbekannt geblieben sind, lediglich durch die geniale künstlerische Ausstattung

unsterblich geworden. Das Wesentliche und Echte der Zigeunermusik ist ihnen geblieben, das Rohe, Unkünstlerische, Brutale, Abgeschmackte und Sinnlose ist ihnen genommen, und so sind diese Tänze ganz allein durch Brahms in die Sphäre reiner Kunst erhoben worden, so daß sich jeder, der ernste Künstler, wie der einfache Laie, daran ergötzt. Auf die Vorwürfe einzugehen, die man Brahms gemacht hat, als habe er sich das geistige Eigentum an diesen Werken angemaßt und sich auf Kosten armer „Fahrender" bereichert, halte ich für völlig überflüssig. Die Sache lief bloß darauf hinaus, daß der Verleger auf dem Titel die Zwischenwörter „gesetzt von" eliminiert hatte. Brahms selber schwieg — die klügste Antwort.

Sein letztes Werk für Gesang waren die „Vier ernsten Gesänge" (op. 121, 1896). Sie sind Max Klinger zugeeignet. Der geniale Zeichner hatte in einer Reihe von Radierungen den Eindruck wiedergegeben, den Brahms' Kunst auf ihn gemacht. Der Meister fand großes Gefallen an den herrlichen Kunstblättern und widmete dem Künstler sein Werk, nichts weniger als in der „dunklen Ahnung", dies Werk werde sein letztes sein, noch viel weniger als Totenklage oder Trauergesänge um Frau Clara Schumann († 20. Mai 1896). Max Klinger selbst schreibt über die Angelegenheit in einem Privatbriefe folgendes:

„Brahms hat mir seine letzten Gesänge gewidmet. Ein Teil der Musikpresse hat nun verbreitet, dieselben seien aus Anlaß des Todes der Frau Dr. Clara Schumann entstanden. Das ist aber durchaus unrichtig. Als die Gesänge entstanden, lebte die Schumann noch. Einem seiner nächsten Freunde hat Brahms die Lieder bereits an seinem letzten Geburtstag gezeigt (7. Mai). Diesem Herrn gegenüber bezeichnete Brahms die Lieder als das Geburtstagsgeschenk, welches er sich gemacht hätte. Mir teilte Brahms die Widmung im Juni mit . . .

Dem Brahmsschen Briefe an mich nach verdanken die Lieder ihre Entstehung rein persönlichen Beziehungen zwischen uns, und ich bin viel zu stolz darauf, um nicht diese vorgenannte Legende als solche zu bezeichnen.

Auch würde Brahms in unzweideutiger Form eine derartige Entstehungsursache, wie der Tod seiner nächsten Freundin war, kennbar gemacht haben, wie er es bei der Widmung der „Nänie" an Frau Feuerbach getan hat."

Es ist ein tief und schmerzlich bewegender und doch wieder erhebender Gedanke, daß Brahms sich mit diesen Gesängen — gleichviel ob bewußt oder unbewußt — sein Sterbelied gesungen hat. In einem einzigen, engen Rahmen fassen diese vier Gesänge eine ganze Welt: jene ganze, große reiche Welt, wie sie in Brahms selbst lebte und webte. Eine Welt ernster und strenger Wirklichkeit, nicht traumseliger Sentimentalität, eine Welt, deren höchstes, einziges Gut die Arbeit ist, und die dem Menschen sonst nichts weiter bietet als Zweifel und dumpfe Ungewißheit, Tränen und Elend. Darum sind die Toten zu preisen, mehr als die Lebendigen: „und der noch nicht ist, ist besser als alle beide". Nur dem, „der ohne Sorge lebt", ist der Tod bitter; wie wohl dagegen „tust Du dem Dürftigen — wie wohl tust Du!" Aber über Elend und Tod siegt und bei allem Wechsel besteht die Liebe. Durch sie werden wir verklärt und den Geistern höherer, reiner Erkenntnis zugesellt: „Nun aber bleiben Glaube, Liebe, Hoffnung, diese drei, aber die Liebe ist die größte unter ihnen." Diese vier Gesänge sind ein zweites „deutsches Requiem", und hätte Brahms außer diesen Liedern kein anderes geschrieben, er wäre durch diese allein einer unserer größten Liederdichter geworden. Kalbeck weist besonders auf diesen „nicht nur antidogmatischen, sondern stellenweise

geradezu ungläubigen" Text hin, dessen Unkirchlichkeit sich Brahms so bewußt war, daß er anfänglich sogar Bedenken trug, das Opus zu veröffentlichen.

Was die „Vier ernsten Gesänge" auf dem Gebiet des deutschen Liedes sind, das ist Brahms' letztes, nicht ganz zur Vollendung gekommenes und aus dem Nachlaß herausgegebenes Werk: die „Elf Choralvorspiele" unter den deutschen Orgelkompositionen. Man muß bis auf Bachs wunderherrliche Choralvorspiele zurückgehen, um etwas Ähnliches, diesen elf schlichten und doch so kunstvollen Tonstücken Vergleichbares zu finden. Sie sind in den Monaten Mai und Juni 1896 in Ischl (vgl. unten) entstanden; einzelne werden vielleicht im Entwurfe schon viel früher vorhanden gewesen sein. Clara Schumann hatte, wie aus einem Brief ihres Gatten (vgl. S. 28) hervorgeht, bereits 1865 Brahms die Anregung gegeben, sich mit Orgelkompositionen zu versuchen. Es ist deshalb nicht unmöglich, daß der Tod der verehrten „Meisterin" Brahms die alte Erinnerung aufgefrischt und zu jenen Kompositionen angeregt hat. Die ersten sieben dieser Stücke sind von Brahms bis in alle Einzelheiten ausgearbeitet, die letzten vier sind in letzter Hand von Mandyczewski in bezug auf Vorzeichnungen und andere äußere Dinge revidiert worden.

Wie sie aus dem Nachlaß durch die Verlagshandlung Simrock unter Redaktion Mandyczewskis veröffentlicht sind, werden sie sich nur demjenigen Organisten in ihrer ganzen erhabenen Schönheit und Wirkungsfähigkeit erschließen, der Brahms' innerstes Wesen kennt und sich demgemäß den Originaltonsatz für den Vortrag auf der Orgel selbst zurecht legt. Genau nach der veröffentlichten Form gespielt, bieten sie manches Rätsel, und — was schlimmer ist — sie gelangen nicht zu der tief ergreifenden Wirkung, deren sie ihrer Natur nach fähig sind. Um so mehr scheint deshalb eine kurze Andeutung über das Wesen und die Eigenart eines jeden dieser herrlichen Vorspiele hier am rechten Platze zu sein.

I. Choralvorspiel (1. Strophe). „Mein Jesu, der du mich zum Lustspiel ewiglich hast erwählet, sieh, wie dein Eigentum des großen Bräut'gams Ruhm so gern erzählet."

Der „Cantus firmus" (die Choralmelodie) liegt im Basse (Pedal). Die übrigen Stimmen variieren in kunstvollen Imitationen das Motiv jeder einzelnen Choralzeile vor dessen Eintritt im Pedal. Seinem Bau nach zeigt dies Choralvorspiel die von Pachelbel, dem geistigen Lehrmeister Bachs, begründete und von Bach zur höchsten Vollendung gebrachte Form des Orgelchorals, wie sie sich z. B. in folgenden Bachschen Orgelchorälen findet: „An Wasserflüssen Babylons", „Schmücke dich, o liebe Seele", „Christ, unser Herr, zum Jordan kam", „Nun komm', der Heiden Heiland" u. a.

II. Choralvorspiel (1. Strophe). „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen, daß man ein solch scharf Urteil hat gesprochen? Was ist die Schuld, in was für Missetaten bist du geraten?"

Bachs berühmter Passionschoral (Matthäus- und Johannispassion) wird hier von Brahms in Bachschem Geiste neu behandelt. Die ausdrucksvoll variierte Choralmelodie in der Oberstimme wird durch keine Zwischenspiele unterbrochen. Vorbildlich waren Orgelchoräle wie Bachs: „Herzlich tut mich verlangen", „Durch Adams Fall", „O Mensch, bewein' dein Sünde groß" u. a.

III. Choralvorspiel (1. Strophe). „O Welt, ich muß dich lassen, ich fahr dahin

mein Straßen ins ewge Vaterland. Den Geist will ich aufgeben, dazu mein Leib und Leben setzen in Gottes gnadge Hand."

Die erste Bearbeitung zeigt die Pachelbel-Bachsche Choralbehandlung in sehr kurzer und gedrungener Form. Der durchweg fünfstimmige Satz wird am Ende sechsstimmig.

IV. Choralvorspiel (1. Strophe). „Herzlich tut mich erfreuen die liebe Sommerzeit, wenn Gott wird schön erneuen alles zur Ewigkeit. Den Himmel und die Erden wird Gott neu schaffen gar, all Kreatur soll werden ganz herrlich schön und klar."

Der Text ist eine geistliche Paraphrase eines heiteren, weltlichen, altdeutschen Liedes. Die Durchführung der Liedmelodie zeigt eine neue und ganz freie Form: Ein schwächeres Manual bringt zunächst in einstimmiger Figuration die erste Melodiezeile; das stärkere Manual wiederholt sie in polyphonem Stil, und so setzt sich das originelle Wechselspiel bei jeder Zeile bis zum Schluß fort.

V. Choralvorspiel (1. Strophe). „Schmücke dich, o liebe Seele, laß' die dunkle Sündenhöhle, komm' ans helle Licht gegangen, fange herrlich an zu prangen: denn der Herr voll Heil und Gnaden will dich jetzt zu Gaste laden, der den Himmel kann verwalten, will jetzt Herberg in dir halten."

Die schöne Choralmelodie „Schmücke dich" (Abendmahls-Choral) in einfacher, aber sehr lieblicher, dreistimmiger Behandlung.

VI. Choralvorspiel (1. Strophe). „O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen, die ihr durch den Tod zu Gott gekommen! Ihr seid entgangen aller Not, die uns noch hält gefangen."

Eine Choraldurchführung (Melodie leicht verändert in der Oberstimme) allereinfachster Art mit liebevoller Durchführung des Motivs der Schlußkadenz der ersten Zeile.

VII. Choralvorspiel (1. Strophe). „O Gott, du frommer Gott, du Brunnquell aller Gaben, ohn' den nichts ist, was ist, von dem wir alles haben: gesunden Leib gib mir, und daß in solchem Leib ein' unverletzte Seel und rein Gewissen bleib!"

Eine breit ausgeführte Durchführung des zugrunde liegenden Chorals in derselben Art, wie oben bei Nr. 1 angegeben, doch frei und unabhängig von der Pachelbel-Bachschen Form und durchaus originell — namentlich gegen den Schluß hin — gehalten.

VIII. Choralvorspiel (1. Strophe). „Es ist ein Ros' entsprungen aus einer Wurzel zart, wie uns die Alten sungen, von Jesse kam die Art, und hat ein Blümlein bracht mitten im kalten Winter wohl zu der halben Nacht."

Praetorius' bekanntes Weihnachtslied in ganz neuer und überraschend lieblicher Form.

IX. Choralvorspiel (1. Strophe). „Herzlich tut mich verlangen nach einem sel'gen End, weil ich hie bin umfangen mit Trübsal und Elend: ich hab' Lust, abzuscheiden von dieser argen Welt, sehn' mich nach ew'gen Freuden: o Jesu komm nur bald!"

Die erste Bearbeitung beginnt in der Art Bachs. Aber bereits die Modulation nach G-Dur zeigt durch rhythmische Übertragung der Melodie in den 6/4-Takt und die Harmonien einen neuen, echt Brahmsschen Zug.

X. Choralvorspiel. „Herzlich tut mich verlangen" (siehe Nr. IX).

Ganz eigenartig ist diese zweite fünfstimmige Bearbeitung mit dem Cantus firmus im Pedal und weichem, zum Teil auch motivisch behandeltem Figurenwerk in den übrigen Stimmen.

XI. Choralvorspiel. „O Welt, ich muß dich lassen“ (siehe Nr. III).

Diese zweite Bearbeitung ist Brahms' letzte Komposition, sein Abschied von der Welt. Einfach und feierlich in fünfstimmigem Satze erklingt „F ma dolce“ der Choral. An jede Choralzeile schließt sich ein doppeltes Echo mit immer neuen harmonischen Varianten. Wie die Schlußzeile leise verklingt — darin kündet sich bei unserem Meister bereits deutlich die Ahnung eines seligen Friedens in einer höheren Welt an.

Ehe die Sonne versank, strahlte sie noch einmal im höchsten schönsten Glanze. Dann senkte sich ein dunkler Schleier auf das so hell und freundlich strahlende Auge, und das heitere, allzeit für Menschennot und Elend so warm schlagende Herz erkaltete im Tode. Aus der Fülle seines Innersten ertönte dieser sein letzter Sang. Kaum war der letzte Ton verklungen, da zeigte sich der unheimliche Gast, der am Leibe des bisher in bester, unerschütterter Rüstigkeit und andauernder Gesundheit Blühenden nagte. Während seines Sommeraufenthaltes in Ischl machten sich die ersten beunruhigenden Anzeichen bemerkbar. Die Ärzte erkannten noch nicht die Gefährlichkeit der Krankheit und sandten ihn zur Heilung seines „Leberleidens“ nach Karlsbad. Hier traf der Meister Ende August 1896 ein, körperlich schon sehr angegriffen und leidend, aber sonst noch frisch und voll guten Humors.

„Ich bin meiner Gelbsucht dankbar,“ schreibt er anfangs September an Hanslick, „daß sie mich endlich in das berühmte Karlsbad bringt. Es begrüßten mich auch gleich so herrliche Tage, wie wir sie den ganzen Sommer nicht hatten. Dazu habe ich eine überaus reizende Wohnung bei allerliebsten Leuten, so daß ich höchst vergnügt bin ...“

Zu diesem Brief steht in seltsamem Gegensatz das Schreiben und sachkundige Gutachten des den Meister in Karlsbad behandelnden Arztes, der „nach wiederholter genauer Untersuchung“ und auf Grund einer dreiwöchentlichen Beobachtung eine bedeutende Leberschwellung „mit vollständigem Verschluß der Gallengänge“ konstatierte. Von einer Neubildung der Leber sei allerdings noch nichts zu merken.

Der Bericht des Arztes zeigt die enorme Gefahr, in der der Meister schwebte, von der ihm selbst aber niemand sprechen durfte. Brahms' Vater war am Leberkrebs gestroben: das Leiden hatte sich offenbar auf den Sohn vererbt. Die Wiener Ärzte, welche nach Brahms' Rückkehr (etwa Mitte Oktober) konsultiert wurden, erkannten die Krankheit, „wenn sie auch den trostlosen Namen nicht aussprechen mochten“, um den so leicht erregbaren Kranken zu schonen. Zwar unternahm er noch seine gewohnten Spaziergänge, aber die Haltung des Körpers wurde gedrückter, der Gang schwankender. Noch besuchte er am 2. Januar 1897 das Konzert des Joachim-Quartetts, in dem sein G-Dur-Quintett einen außerordentlichen Erfolg hatte; ja selbst am 7. März erschien er noch im „philharmonischen Konzerte“, das einen denkwürdigen Verlauf nahm:

„Man begann,“ erzählt Hanslick, „mit Brahms' 4. Symphonie in E-Moll. Gleich nach dem ersten Satz erhob sich ein Beifallssturm, so anhaltend, daß B. endlich aus dem Hintergrund der Direktionsloge hervortreten und sich dankend verneigen mußte. Diese

Ovation wiederholte sich nach jedem der vier Sätze und wollte nach dem Finale gar kein Ende nehmen. Es ging ein Schauer von Ehrfurcht und schmerzlichem Mitleid durch die ganze Versammlung, eine deutliche Ahnung, daß man die Leidensgestalt des geliebten kranken Meisters in diesem Saale zum letztenmal begrüße ..."

Nicht lange dauerte es, und der Meister war nicht mehr imstande, seine gewohnten Spaziergänge zu machen; die Füße trugen nicht mehr. Von den rührend sorgfältigen Händen seiner Freunde Arthur Faber und Dr. Fellinger,



sowie deren Frauen unausgesetzt auf das beste gepflegt und bewahrt, hielt man alles geflissentlich von ihm fern, was ihm die Hoffnung auf Genesung hätte rauben können. Noch vier Tage vor seinem Ende schrieb Brahms mit Bleistift eine Karte an seine Stiefmutter, in der er ihr seine Krankheit mitteilte, aber hinzufügte, es sei nicht so schlimm, man solle sich nicht ängstigen. (Siehe Anhang 3). Am 2. April verlor er das Bewußtsein und am folgenden Tage, früh 9¾ Uhr, entschlummerte der Meister sanft und friedlich. Seine Seele entschwebte zu den lichten Räumen, in die kurze Zeit nacheinander und vor ihm Theodor Billroth, Hans v. Bülow und Clara Schumann, also die drei Menschen, die seinem Herzen und seiner Kunst am nächsten standen, eingegangen waren. — Drei Tage nach

dem Tode, am 6. April, bestattete man die sterbliche Hülle zur ewigen Ruhe. In unmittelbarer Nähe von Beethovens Grabe und unfern von dem Schuberts war dem Meister ein Ehrengrab bestellt. Hier fand sein Leib den seligen Frieden des Todes, dem kein deutscher Komponist schönere und tiefer zu Herzen gehende Töne verliehen hat, als er. An der offenen Gruft widmete Dr. Richard v. Perger, der Dirigent des Wiener Singvereins, dem Geschiedenen die folgenden, ebenso wahren, als herzbewegenden Worte:

„Dieser geheiligte Platz, dieses grünende Mausoleum deutscher Tonkunst, es wird nun auch die sterblichen Reste unseres erhabenen Zeitgenossen in seinen stillen, kühlen Grund aufnehmen. Er, der die ganze Welt so reich beschenkt und beglückt hat, was ist er zunächst uns Musikern gewesen! In dem Lichte, welches sein schöpferisches Genie, sein durchdringender Kunstverstand ausstrahlte, konnten wir so recht emporschauen zu seiner unvergleichlichen Meisterschaft, zu seiner hohen, unbeugsamen, künstlerischen Gesinnung; durch zahllose Wege und Irrwege, welche heute das Reich der Tonkunst durchkreuzen, leitete uns die Fackel, welche ihr erster Priester hoch und fest in Händen hielt. Würdige geistige Brüder fand er freilich erst heute an dieser Ruhestätte, in dieser Nachbarschaft, aber seinen mitlebenden Berufsgenossen war er trotz des großen Abstandes, der ihn über sie erhob, stets der einfache, teilnehmende Freund und Berater, ein Förderer aufstrebender Talente, ein sicherer und treuer Helfer in Not und Bedrängnis. Unsere Pflicht ist es, das heilige Vermächtnis des Freundes treu zu bewahren; geloben wir, in seinem Sinne zu wirken wie zu streiten. Seine Werke, schon jetzt Eigentum der kunstliebenden Menschheit, sollen durch unsere Arbeit immer mehr zu Ohren und Herzen dringen. Hier ruhst du nun, du Gottbegnadeter, in dieser großen, ernsten Welteinsamkeit; die Lichtwolken ziehen über dir hinweg, und dein Unsterbliches zieht selig mit ihnen dahin durch ewige Räume!“



Gesamtansicht des von Rud. Weyr entworfenen Brahms-Denkmals
Für Wien ausgeführt und dort 1908 aufgestellt

Johannes Brahms als Künstler und Mensch

Die Stellung, welche Brahms in der Musikgeschichte einnimmt, hat Hans v. Bülow ebenso kurz als treffend damit bezeichnet, daß er Brahms einfach den „Klassikern“ beizählt, und zwar den Klassikern im Gegensatz zu den modernen Romantikern wie Berlioz, Liszt, R. Strauß u. a. Die Richtigkeit dieses Urteils ist unumstößlich; es wird sich nur fragen, in welchem Sinne und in welchem Umfange dies Wort seine volle Gültigkeit hat.

Man braucht nicht ein klassisches Kunstwerk als ein solches zu definieren, „dem die vernichtende Macht der Zeit nichts anhaben kann“, um aus der Unsterblichkeit Brahmsscher Kompositionen rückschließend Brahms als Klassiker zu demonstrieren. Wohl galten „alle echten Klassiker“ ihrer Zeit als Neuerer, keineswegs aber bezeichnete man sie als „Romantiker“. Ein wesentliches Merkmal eines „Klassikers“ liegt in der Entwicklung eines eigenartigen, echten Künstlergeistes nach den Grundprinzipien, welche die historische Entwicklung der Kunst im allgemeinen als „Zwölftafel-Gesetz“ in Stein und Erz für alle Zeiten eingegraben hat. Nicht in dem Sinne, als sollten sich in der Musikgeschichte „Gesetz und Rechte wie eine ewige Krankheit“ forterben. Die musikalischen Gesetze, selbst die fundamentalen, sind entwicklungsfähig; sie müssen es sogar sein, sonst wäre ein Fortschritt unmöglich. Nicht der tote Buchstabe beherrscht sie, sondern der Geist des mit der Zeit lebenden und den Geist der Zeit in sich aufnehmenden und in neuer künstlerischer Form wiedergebenden Künstlers. Gesetz und Form sind nicht dasselbe. Ein und dasselbe Gesetz kann die mannigfachsten Formen hervorbringen, ja es kann selbst eine althergebrachte Form zerstören und eine neue an deren Stelle setzen. Das Formlose allerdings hat ebenso wie das rein Formale keinen Anteil an der Kunst.

In Brahms' Werken herrschen vom ersten bis zum letzten die Gesetze der Klassiker von Bach bis Beethoven als formenbildende Elemente. Wie kein Meister vor ihm besaß er die Gabe, sich das Wesen und den Stil der „Klassiker“ zu eigen

zu machen, es ganz und gar in sich aufzunehmen und durch die eigene Individualität umgeformt als eigenstes Kunstwerk zu produzieren. Und so waren seine Werke im Geiste und nach den Gesetzen der Alten geschaffen, und doch, wie Brahms' eigenste Persönlichkeit, ganz modern und neu, nicht bloß in der Bestimmung und in dem Empfindungsausdruck, sondern auch in der Form, — in letzterer Hinsicht natürlich nur insoweit, als gewisse gesetzmäßig in ihren allgemeinen typischen Grundzügen feststehende Normen von ihm streng und gewissenhaft gewahrt wurden. Dieses Festhalten an den alten klassischen Gesetzen, oder wie man häufig, aber nicht ganz richtig sagt: an der „alten Form", hat Brahms von vornherein in eine gewisse gegensätzliche Beziehung zur neudeutschen und insbesondere zur Wagnerschen Kunst gebracht. Allein dieser Gegensatz wäre an sich und im Prinzip kein unlösbarer und unversöhnlicher gewesen. Denn auch die Wagnersche Kunst beruht in ihrem innersten Wesen auf den Prinzipien einer naturgemäßen, historischen Entwicklung. Er ist es leider geworden infolge von Hetzereien und fortgesetzten Schmähungen der Freunde Wagners gegen Brahms und umgekehrt.

Brahms und Wagner sind die Vertreter zweier verschiedener, aus ein und derselben Wurzel entstandener Richtungen. Die eine, die Wagnersche wendet sich nach außen, zieht alle Künste und Mittel der Darstellung in ihren Bannkreis und schafft so ein bewundernswert einheitliches und doch ungemein kompliziertes dramatisches Gesamtkunstwert.

Die andere, Brahmssche, wendet sich kontemplativ nach innen, ist der Welt abgekehrt und nimmt als Mittel der Darstellung nicht mehr in Anspruch und nicht weniger als notwendig ist, die beabsichtigte rein musikalische und ganz innerliche Wirkung zu erzeugen. Damit ist nicht gesagt, daß diese Mittel beschränkt wären. Sie enträt nur der nicht rein musikalischen Mittel, nimmt dagegen im höchsten, ja in noch viel intensiverem Maße als jene, alles das in Anspruch, was zu einer rein musikalischen Darstellung gehört.

Wagners traurige Lebensschicksale, die Verbannung und mannigfache Not des Lebens, das vergebliche Bemühen, seinen Werken schnell Eingang auf den Bühnen zu verschaffen, daher das Bestreben, die Kunstwerke ihres Meisters in das hellste Licht zu setzen, hatte seine Anhänger zu einer fanatischen Propaganda verleitet. Wie dies immer in ähnlichen Fällen geschieht, beschränkte man sich nicht darauf, die neue Kunst im Übermaß zu loben; man wähnte, am nachdrücklichsten für sie einzutreten, wenn man die ganze sogenannte klassische Richtung in den „Froschpfuhl" verdammte. So entstand jene erste Friktion, die in einer von Brahms, Joachim, Grimm und B. Scholz unterzeichneten, in ihren Folgen aber wohl unterschätzten Erklärung ihren Ausdruck fand[63]). Damit hatte sich ein Riß in alle Zeiten zwischen Wagner und Brahms aufgetan. Als Wagner durch die Gnade des kunstbegeisterten Bayernkönigs rehabilitiert war, und es der Zufall fügte, daß beide Künstler gleichzeitig mit einer hohen bayerischen Ordensauszeichnung bedacht wurden, da brach allmählich die so lang verhaltene bittere Stimmung wieder durch. Wagner sprach und schrieb mehrfach recht wegwerfend über Brahms: „es sei kein deutscher Geist"; was zu Quintetten u. dgl. tauge, werde von ihm als „Symphonie serviert"; Brahms biete „zähe Melodik", „kleinlichen Melodienhäcksel",

und „das Eigentum der Einfälle Brahms'" sei oft zum mindesten verdächtig. Am rücksichtslosesten sprach er seine Abneigung gegen Brahms in folgenden Worten aus: „Ich kenne berühmte Künstler, die Ihr bei Konzert-Maskeraden heute in der Larve des Bänkelsängers, morgen mit der Halleluja-Perücke Händels, ein anderes Mal als jüdischen Czardas-Aufspieler und dann wieder als grundgediegenen Symphonisten, in eine Nr. X verkleidet, antreffen könnt" ... Höhnische Bezeichnungen, wie: der „ernste Musikprinz", eine Verspottung des Breslauer Doktordiploms, in welchem Brahms als „artis musicae severioris nunc princeps" bezeichnet worden war; ferner: Brahms sei der „Komponist des letzten Gedankens" Schumanns, wie Reißiger der Webers, trugen natürlich dazu bei, die gegenseitige Stimmung zu verbittern. Brahms antwortete auf diese Angriffe mit keinem Worte. Mied er auch jedes persönliche Zusammentreffen mit Wagner und Wagnerscher Kunst, so war er doch mit Wagners Werken ebenso bekannt als anderen begeisterten Freunden und Anhängern des „Meisters", sobald sie nur Ehrlichkeit und Freundschaft gegen ihn bewiesen, aufrichtigst zugetan. Das erhebendste Beispiel hierfür ist die Freundschaft, die Brahms mit dem berühmten Liszt-Schüler Tausig verband. Dabei scheint Brahms doch stets empfunden zu haben, daß er ebensowenig auf dem Gebiete der Oper sein Glück machen werde, wie Wagner auf dem der Symphonie und Kammermusik mit ihm in die Schranken treten könne.

Karl Tausig

Was nun jenes Urteil Wagners, als einer Autorität, über Brahms' Werke betrifft, so wird zunächst die bei Wagner durch Zuträger genährte feindliche Stimmung gegen Brahms in Erwägung zu ziehen sein; demnächst aber die Tatsache, daß Wagner viel zu sehr mit sich selber und seinen eigenen Werken beschäftigt war, als daß er Muße und Ruhe gefunden hätte, sich eingehend mit denen von Brahms zu beschäftigen[64]). Der genialere von beiden Meistern ist zweifellos Wagner; er zerbricht die Form und schafft sich „bewußtvoll unbewußt" eine eigene neue. Brahms hütet das alte, formenbildende Gesetz treu und ehrlich und zaubert aus ihm eine unendliche Fülle neuer und mannigfacher Gestalten von minder in die Sinne fallender, nicht berauschender, aber tief ergreifender Schönheit.

Aber trotz dieses inneren Gegensatzes war, wie gesagt, Brahms nicht bloß ein außerordentlicher Kenner, sondern auch Verehrer der Werke des Bayreuther Meisters. Am deutlichsten tritt dieser Zug in einem Briefe an J. V. Widmann (Erinnerungen S. 82) hervor. Zwischen den beiden Freunden hatte die Kontroverse über eine Rede Kaiser Wilhelms II. zu Frankfurt a. O. zu unerquicklichen, politischen Erörterungen geführt, die sich in dem darauf folgenden Briefwechsel fortgesetzt zu haben scheinen. Brahms, der mit großer Energie und Begeisterung die deutschnationale Partei vertrat, schrieb an Widmann am 30. August 1888:

„So übt man eben Kritik über alles, was aus Deutschland kommt; die Deutschen selbst gehen aber darin voran. Das ist in der Politik, wie in der Kunst. Wenn das Bayreuther Theater in Frankreich stände, brauchte es nicht so Großes, wie die Wagnerschen Werke, damit Sie ... und alle Welt hinpilgerten und sich für so ideal Gedachtes und Geschaffenes begeisterten."

Ja, nicht einmal die Person des Meisters war Brahms im Grunde genommen unsympathisch. Als man einmal von den Ehrenbezeugungen sprach, die Wagner wie einem Fürsten zuteil geworden waren, fand Brahms dies ganz in der Ordnung: der ganze Stand der Musiker, sagte er, sei durch ihn gehoben worden, „und wenn er vor uns allen reichlich eingeheimst hat, so ist es doch auch allen zugute gekommen." (Widmann a. a. O. 109).

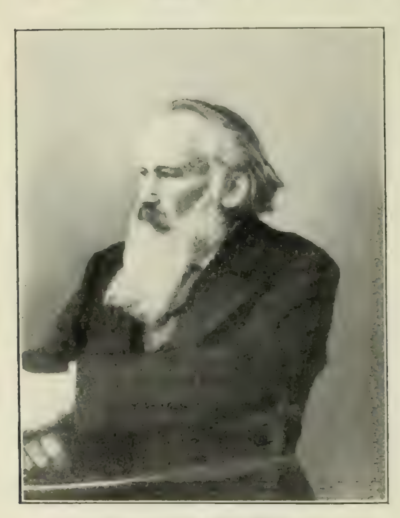
Bei der großen Bewunderung und tiefen Verehrung, die Brahms für die Werke Richard Wagners empfand — die Partitur der „Meistersinger" hatte er stets zur Hand — und bei der überaus strengen Selbstkritik, die er an sich und seinen Werken übte, ist es wohl erklärlich, daß er sich geflissentlich von dem Unterfangen, eine Oper zu komponieren, fern hielt. Wohl hat es nicht an Verlockungen und heimlichen Wünschen gefehlt, den heißen Boden dieser Musikgattung zu betreten, deren Erfolg so oft von zweifelhaften und unberechenbaren Faktoren abhängig ist. Aber Brahms hat allen Versuchungen dieser Art zum Glück widerstanden. Daß er es fühlte und im Innersten empfand, wie schwer es sei, auf Wagners eigenstem Gebiete einen seiner selbst würdigen Erfolg zu erreichen, dafür spricht eine Mitteilung Widmanns, der erzählt: Brahms habe das „Durchkomponieren" des Textes für unnötig gehalten, sogar für schädlich und unkünstlerisch (?). „Nur die Höhepunkte und diejenigen Stellen der Handlung, bei denen die Musik ihrem Wesen nach wirklich etwas zu sagen haben, sollten in Töne gesetzt werden." ... Mit welcher Peinlichkeit vermeidet es also Brahms, in die gefährliche Sonnennähe Wagnerscher Kunst zu geraten. Gerade daraus aber scheint mir mit Evidenz hervorzugehen, daß Brahms nie ernstlich daran gedacht hat, eine wirkliche Oper, sondern vielmehr ein Werk etwa im Stile des Schumannschen Manfred zu schreiben, dessen große Wirkung von der Bühne indessen fraglich geblieben ist. Allerdings besaß er schon, wie es scheint, seit der Karlsruher Zeit ein Opernlibretto: Calderons „Lautes Geheimnis", das ihm sein Freund Allgeier angefertigt hatte. Aber er hat wohl niemals ernstlich daran gedacht, es zu komponieren. Als Brahms die drei Sommer am Thuner See zubrachte, in der Nähe seines Berner Freundes J. V. Widmann, des Verfassers des Textbuches zu Götz' „Bezähmte Widerspenstige", „Francesca da Rimini" usw., war in Zeitungen viel davon die Rede, daß Brahms an einer Oper arbeite. Auf eine diesbezügliche vorsichtige Anfrage Widmanns, der die Bemerkung beigefügt war, es sei doch eigentlich schade, daß jenes Gerücht grundlos bleiben müsse, antwortete Brahms am 7. Januar 1888:

„Habe ich Ihnen nie von meinen schönen Prinzipien gesprochen ...? Dazu gehört: Keine Oper und keine Heirat mehr zu versuchen. Sonst glaube ich, würde ich gleich zwei vornehmen, nämlich Opern, nämlich „König Hirsch" (nach Gozzi) und „Das laute Geheimnis" ... Wenn Sie, lieber Freund, nun recht liberale Anschauungen und Grundsätze haben, so können Sie sich klar machen, wie viel Geld ich spare und für eine italienische Reise übrig habe — wenn ich im Sommer nicht heirate und mir keinen Operntext kaufe! Können wir dafür nicht zusammen laufen? In Italien kann ichs nicht gut allein ..." (Widmann, Erinnerungen, S. 45).

Wie der Oper, so ist Brahms auch dem Oratorium fern geblieben, augenscheinlich aus einem ähnlichen Grunde. Die Hochschätzung der Meisterwerke Bachs, Händels und Mendelssohns auf diesem Gebiet, noch mehr aber die vollständige

Unmöglichkeit, einen Text zu finden, der den hohen Ansprüchen, die er an einen solchen stellte, vollkommen genügte, sind die leicht begreiflichen Gründe dafür gewesen.

Unter allen Meistern der Tonkunst stand dem persönlichen wie künstlerischen Empfinden Brahms' niemand so nahe wie Schumann. Und doch hat seine Musik, von den wenigen oben bezeichneten „Schumann-Werken" abgesehen, nur äußerst geringe Berührung mit der Schumanns. Wohl ist ihm dieser echteste „deutsche Romantiker" in der kleinen poetisch-musikalischen Form überlegen; aber was Brahms vor Schumann auszeichnet, ist der strengere und energischere Anschluß an Bach, die größere Plastik und der breitere, vollere Fluß seiner Melodien, die größere Präzision und Knappheit in der Form und die bei weitem reichere Mannigfaltigkeit im Ausdruck. — Was Brahms mit Bach und Beethoven vereint, ist oben im einzelnen ausführlich dargelegt worden. Es ist die formale Sicherheit, die Kraft, der Adel und die Energie des Ausdrucks, verbunden mit dem denkbar reichsten thematischen Leben. Dazu tritt das titanenhafte Ringen mit dem Stoff, der Kampf des Geistes mit der Materie des Tones! Existierten Brahmssche Skizzenhefte, wie solche von Beethoven existieren, sie müßten ähnlich wie diese aussehen!



Photographie von Maria Fellinger

Mozart hatte in Brahms einen glühenden Bewunderer; aber ihn nachzuahmen erklärte Brahms sich außerstande. „So schön wie Mozart können wir nicht mehr schreiben," sagte er; „was wir jedoch können, das ist, uns bemühen, ebenso zu schreiben, wie er schrieb." „Figaros Hochzeit" galt ihm als das schönste, als ein unbegreifliches und unnachahmliches Kunstwerk. Von Haydn entnahm Brahms den leichten Fluß und die prickelnden Rhythmen in seinen Prestosätzen im 2/4 Takt; von Schubert die weit ausholdenden, schön und edel geformten Melodien und deren unerschöpfliche Fülle, den Ausdruck des Lieblichen, Anmutigen und Heiteren, wie des breiten und behaglichen Sich-Ergehens in Klang- und Melodienfülle.

So weisen denn alle diese allgemeinen Hauptzüge Brahmsschen Stiles auf die „klassischen" Meister zurück.

Aber Brahms ist kein schwächlicher Nachahmer, kein „Epigone" der Klassiker, wie Tageskritiker mit der musikalischen Einsicht einer Eintagsfliege wiederholt versichert haben; er ist eine starke, selbstbewußte und ureigene Individualität, die durchaus originell aus sich schafft nach uralten und ewigen Gesetzen der Kunst.

Der „Epigone" schafft unfrei, weil sein Gesichtskreis auf seine Vorbilder beschränkt seine Hand an einen bereits zur Höhe entwickelten Stil gefesselt, sein Empfinden unselbständig und durch seine „Meister" gebunden ist. Diese Unfreiheit kann Brahms nur von dem zugesprochen werden, der nicht bloß mit Brahmsscher Eigenart, sondern auch mit der Entwicklungsgeschichte und den formenbildenden Gesetzen der Musik unbekannt, sich in beschränkte Einseitigkeit verliert. Wer überhaupt den Lyriker Brahms nach dem Maßstabe des Dramatikers Wagner messen will, handelt ebenso töricht wie einer, der etwa über Goethesche Lyrik auf Grund Shakespearescher Dramen ein vernichtendes Urteil fällen wollte! Mit einigen Anklängen an Motive klassischer Meister, wie wir sie oben gewissenhaft gebucht haben, ist noch nicht bewiesen, daß Brahms ein „Epigone" der Klassiker sei. An Reichtum und Mannigfaltigkeit der von ihm neu eingeführten und ausgebauten Formen übertrifft er bei weitem die Klassiker, Mozart nicht ausgenommen. Denn bei Brahms kommen noch die Bachschen Formen dazu, die von den Klassikern nur mit geringen Ausnahmen gepflegt wurden. Und Brahmssche Form ist kein totes Gebilde, keine Formel: sie bewegt ein lebendiges Gesetz des Geistes, das alles Schablonenhafte in nebelgraue Ferne bannt und jede innere Schönheit und Harmonie herstellt, die stets das Kennzeichen eines Meisters — aber niemals eines „Epigonen" gewesen ist. Brahms ist, um es kurz zu sagen, der Meister der musikalischen Renaissance; er ist der Bramante der Musik.

Wenden wir uns nach diesen allgemeinen Ausführungen den hauptsächlichsten Gebieten zu, auf denen Brahms schöpferisch tätig war. Brahms' Liederkompositionen bezeichnen vielleicht nicht bloß einen Glanzpunkt, sondern möglicherweise den Höhepunkt seines Schaffens überhaupt. Im ganzen sind von ihm (einschließlich der „Mondnacht") 196 Lieder für eine Singstimme und Klavier erschienen, nicht gerechnet die 49 Volks- und 14 Volkskinderlieder ohne Opuszahl. Die Texte sind — die Tieckschen Magelonen-Romanzen abgerechnet — 59 verschiedenen Dichtern entnommen. Bei weitem in der Mehrzahl sind Daumersche Poesien von Brahms komponiert worden, im ganzen 54 Lieder. Goethetexte komponierte Brahms 13, einschließlich des „Rinaldo", des „Parzenliedes" und der „Rhapsodie". Von Heyse wurden 8, von Eichendorff 10, von Kl. Groth 12, von L. Uhland (einschließlich der Volkslieder) 7, von C. Lemcke 11, von Heine 6, von Geibel 3, von Schenkendorf 5, von Wenzig 7, von Platen 5 in Töne gesetzt. Deutsche Volksliedertexte wurden etwa 56 zu Liedern für eine Singstimme benutzt, davon 6 aus „Des Knaben Wunderhorn". Dazu wären die 49 Volks- und 14 Volkskinderlieder zu zählen, im ganzen also etwa 119 Volksliedertexte. — Die Zahlen reden eine deutliche Sprache; sie zeigen, daß Brahms ein eminent deutscher Liederkomponist ist, und daß er das unbestreitbare große, ja einzige Verdienst hat, die deutsche Nation wieder mit einem ihrer wertvollsten nationalen Schätze bekannt gemacht zu haben. Dies Verdienst wäre an sich schon riesengroß, selbst wenn die 196 anderen Lieder nicht existierten, die Brahms als Liederkomponisten zweifellos den Rang unmittelbar neben Schubert einräumen. Schumann übertrifft ihn wohl in einigen seiner allervornehmsten und edelsten Lieder, im ganzen aber trägt Brahms vor seinem Meister den Preis davon durch die unendlich reichere Mannigfaltigkeit der zu musikalischer Darstellung gelangten

lyrischen Stimmungen, durch die zumeist viel feinere Ausführung im einzelnen und durch die Sicherheit, mit welcher die lyrischen Stimmungsbilder entworfen sind. Brahms ist etwas realistischer als Schumann, der im Ausmalen lyrischer Stimmungen mitunter das Gebiet des Transzendentalen streift. Seine Sinnlichkeit ist gesunder, üppiger, blühender; Lebenslust und Lebensfreude findet bei ihm einen naiveren, ungeschminkteren und darum so recht lebenswahren Ausdruck. Das Finstere, Dämonische dagegen wirkt bei Brahms kräftiger durch die Knappheit und Energie des Ausdruckes.

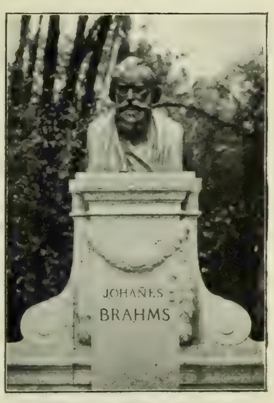
Die Begleitung ist klarer, einfacher und viel durchsichtiger — für den, der sich auf Brahms' Stil versteht — als bei Schumann. Sie ist vollkommen selbstständig gearbeitet und umkleidet die an und für sich völlig intakt bleibende und ein Eigenleben führende Gesangsmelodie; ohne sich je vorlaut vorzudrängen, schmiegt sie sich, auf das kunstvollste ausgeführt, dem Gesange an, ohne ihn zu erdrücken, überall die verlangte Stimmung ganz von selbst gebend, aber nicht bewußt und absichtlich Stimmung machend. In ein wundervolles figuratives Geflecht von Tonfäden löst sie die starken auserlesenen harmonischen Säulen auf, ohne daß ihrer harmonischen Tragkraft Eintrag geschieht. Festgefügt und doch leicht und gefällig, voll und doch klar, unendlich reich und doch einfach und anmutig, stets alles und nie zu viel sagend, zu rechter Zeit sich selbständig erhebend und wieder zurücktretend; das, alles in allem genommen, ist Brahmssche Liederbegleitung — an und für sich schon ein Wunderwerk ohnegleichen.

Die verhältnismäßig zahlreichen Kompositionen a capella haben fast alle ihre Wurzeln in Bach oder im deutschen Volksliede, das bekanntlich Meister des XVI. Jahrhunderts mit besonderer Vorliebe zu kunstvoll gearbeiteten Tongebilden benutzten. Und doch finden wir bei keiner einzigen Chorkomposition ein unfreies, unselbständiges Schaffen oder ein schwächliches Anlehnen an bestimmte Vorbilder. Brahms archaisiert gern, weil er den Geist der „Antike" — im musikalischen Sinne gesprochen — voll in sich aufgenommen hat, aber er ist niemals archaistisch, sondern immer in gutem Sinne modern, frei, und seine Individualität ist so groß und stark, daß vor der Macht seiner ureigensten, tonkünstlerischen Phantasie selbst das sprödeste Material — die alten komplizierten Kunstformen — biegsam werden wie weiches Wachs in den Händen des Bildners.

Was von der Klavierbegleitung zu den Liedern gesagt ist, gilt übrigens von dem Klavierstil des Meisters überhaupt. Anfangs allerdings war der Brahmssche Klaviersatz stellenweise etwas Schumannisch angeglüht, aber die dem verehrten Meister entliehenen Farben verglommen bald. Die eigene starke Individualität ließ sie erbleichen. Auch das Orchestrale trat etwas, wenn auch nicht ganz zurück, dagegen wuchs und erstarkte immer mehr das Bachsche Element. Spuren des Einflusses dieses Meisters wird man in jedem Klavierstück, in jeder Klavierpartie seiner Kammermusikwerke nachweisen können. Dazu kommt jene reiche harmonische Ausgestaltung, der feine Sinn für die subtilsten, zartesten Klangwirkungen, der überschwängliche Reichtum an schönster und edelster Figuration. Brahmssche Klavier- und Kammermusik mußte man von Brahms selbst vortragen hören. Wie er Klavier spielte, genau so komponierte er für das Instrument. Er war kein Pianist im Sinne Liszts, Rubinsteins, nicht einmal Bülows, wiewohl er mit

letzterem die überaus klare thematische Darlegung der Polyphonie eines Musikstückes gemein hatte. Aber bei Bülow überwog die Zeichnung, bei Brahms die Farbe; Bülow porträtierte, Brahms malte. Daß Brahms' Technik nicht immer zuverlässig war, ist oft bemerkt worden; dafür war sein Anschlag um so zarter, sein Vortrag um so hinreißender; und wer je das Glück hatte, ihn Schubertsche oder Straußsche Walzer spielen zu hören, wird diesen unbeschreiblichen Eindruck nie vergessen!

Auf eine ungeahnte Höhe der Vollkommenheit ist durch Brahms die Kammermusik gehoben worden. Sie wurde nicht bloß in ihrem Formenbestand erheblich bereichert — man denke an das Horn-Trio, die Werke mit obligater Klarinette, die Umgestaltung der Scherzoform, des Adagiosatzes, die Einführung volkstümlicher Weisen und Rhythmen, an die von allem bisherigen abweichende Form der ersten und zweiten Violinsonate: sondern sie gewann auch durch die idealste Ausbildung des polyphonen Stiles nach zwei verschiedenen Seiten hin an Tiefe und Innerlichkeit des Ausdrucks. Das F-Moll-Klavierquintett, das C-Moll-Klaviertrio, das H-Dur-Trio, die beiden Sextette und das Klarinettenquintett sind hierfür unumstößliche Beweise. Vermag ein „Epigone" solche Höhe der Meisterschaft zu erreichen?



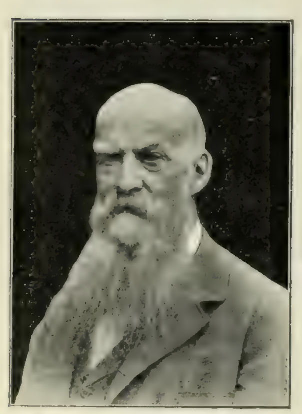
Mittelteil des Meininger Denkmals
Photographie von Hugo Meffert, Meiningen

Was Brahms als Symphoniker betrifft, so könnte man sich bei Bülows bekanntem Urteil über Brahms und der heiligen Begeisterung, mit der er für den „großen Meister" eintrat, beruhigen. Aber man hat Brahms Schumannsche „Dickflüssigkeit der Instrumentierung" vorgeworfen und damit ein Urteil Bülows über den ihm minder sympathischen Schumann auf seinen hoch und innig verehrten Freund übertragen. Gerade die durchsichtige, klare, der Polyphonie seines symphonischen Stiles entsprechende filigranartige Instrumentierung liebte Bülow so außerordentlich an Brahms. Niemals sind bei unserem Meister die Instrumente als bloße Füllstimmen betrachtet oder, wie ein Terminus technicus sagt, dick aufeinander „gepackt", sondern, soweit als dies bei der Natur der einzelnen Instrumente möglich, selbständig behandelt. Man verfolge die Partien der Klarinetten, Flöten, Hörner, Oboen, Fagotte in seinen Symphonien: niemals lästige Verdoppelung, überall thematisches Leben und symphonische Polyphonie. Ein oft kompliziertes Neben-, niemals ein Aufeinander!

Aber auch die Form der Symphonie ist durch Brahms erweitert: der Andantesatz in der ersten, das mit dem Presto abwechselnde Menuett in der zweiten, der Schluß des Finales der dritten, auch das Andante der dritten, die Ciacona in der vierten: das alles sind Neuerungen, Umgestaltungen und ganz eigenartige Erweiterungen der symphonischen Form. Also ist auch der Symphoniker Brahms

kein Epigone, sondern Klassiker durch und durch. Und der Komponist des „deutschen Requiem", des „Schicksalsliedes", der „Rhapsodie", des „Gesanges der Parzen"? Wo hat man vordem einen solchen ganz neuen Stil, eine solche ganz eigene Art von Chorbehandlung für sich, wie in Verbindung mit dem Orchester gehört und erlebt? „Ehrt eure deutschen Meister!" ruft Wagner am Schlusse seiner „Meistersinger" als ernste Mahnung den Deutschen durch den Mund seines Hans Sachs zu. Befolgen seine Nachfolger und Anhänger diesen Rat, wenn sie offen ihre Unbekanntschaft mit den Werken Brahms' eingestehen und ihn als „Epigonen" abzutun versuchen?

Wie doch Haß, Neid und Eigensucht den Geist verkümmern und das seelische Auge trüben! Aber man darf dessen gewiß sein: die Welt wird an dem Urteil jener lautlos vorübergehen, während sie Brahms' Meisterwerken zujubeln wird, solange es Musik gibt. Die Himmelstürmerei eines Kraftgenies, das laute, pomphafte Auftreten eines Welt und Kunstverbesserers und die Heeresfolge geharnischter Vorkämpfer für seine Sache fehlte ihm! Still, in ernster, verschwiegener Arbeit suchte und fand er sein Glück. Den eigenen Wert richtig, jedoch ohne Selbstüberhebung erkennend und in diesem Sinne auch Anerkennung und Glauben suchend und verlangend, schuf er Werk auf Werk. Was ihm minderwertig schien und die strengste und herbste Selbstkritik, die je ein Künstler an sich geübt, nicht bestand, wurde unbarmherzig vernichtet. Und so kommt es, daß in seinem Nachlasse von Skizzen, Entwürfen oder sogenannten „hinterlassenen" Werken außer dem von uns Angeführten auch nicht eine Note vorhanden ist, trotzdem sicher beglaubigt ist, daß er noch im letzten Jahre an einem Klavierquintett arbeitete.


Georg II., Herzog von Sachsen Meiningen

Aber in diesem unerbittlich strengen und außergewöhnlich ernsten Künstler lebte ein Kindergemüt, voll Milde, Güte und sonniger Heiterkeit. Wohl war er leicht erregbar, schroff und abweisend[65]). Weil er selbst gegen andere, ihm ferner stehende stets die größte Zurückhaltung beobachtete, forderte er sie auch von anderen gegen sich, und so kam es bei dem allgemein üblichen Herandrängen kleiner Geister an einen Großen gar oft zu unerquicklichen, oft mit bitterem Sarkasmus gewürzten Abweisungen. Wo er sich aber verstanden sah und warme, aufrichtige Sympathie fand, da war er der Treueste der Treuen. Daher auch die wahrhaft rührende Liebe und Zuneigung, die er bei allen denen genoß, die mit ihm in näherem und stetem Verkehr standen[66]).

Vor allem verband ihn die innigste Liebe und Hingebung — nach dem Tode seiner Eltern — mit der Stiefmutter und deren Sohn erster Ehe. Eine Anzahl

2tes Concert.

von

Johannes Brahms

Sonntag den 7ten April 1867

im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde.

Programm:

1. Rob. Schumann – Fantasie op. 17

2. a) Dom. Scarlatti – 2 Capricen.
   b) J. S. Bach – Toccata. (Fdur.)

3. – Gesang.

4. Joh. Brahms. Variationen u. Fuge über ein Thema von Händel. op. 24

5. a) Franz Schubert. Adagio (comp. 1817) } ungedruckt
   b.) " " Allegro (comp. 1828) }
   c.) Rob. Schumann Toccata opus 7.

6. – Gesang.

7. Ludwig v. Beethoven Sonate (Edur) op. 109.

Ein Programmentwurf von Johannes Brahms



Briefe, die im Anhang mitgeteilt sind, geben, ganz abgesehen von der innigen Verehrung, mit der ihm diese Verwandten treu zugetan blieben, den schönsten Beweis dafür. Bekannt und viel gerühmt ist Brahms' Zuneigung zu Kindern und sein teilnehmender Sinn für alles rein Menschliche, mochte es Freuden oder Leiden des Lebens betreffen. Von gewinnender Bescheidenheit und aufrichtigster Achtung war er gegen Künstler, die ihm Achtung zollten, erfüllt. Auf den Fächer der Frau Joh. Strauß schrieb er unter die ersten Takte des „Donauwalzers" die Worte: „Leider nicht von Brahms". Dafür aber traf bittere Satire und beißender Witz Männer, die sich in stolzer Ruhmseligkeit und Eitelkeit über ihren wahren Wert erhoben. Ein bekannter rheinischer, recht mittelmäßiger, aber von Eitelkeit strotzender Komponist brachte bei Gelegenheit eines rheinischen Musikfestes einen Toast auf Brahms als „den Komponisten der Gegenwart" aus. Das ungebührliche, nach Brahms' Empfinden übertriebene Lob, das ihm aus solchem Munde gespendet wurde, reizte den Meister zu einer kurzen Erwiderung, die in dem satirischen Toaste gipfelte: „Es lebe der Komponist der Vergangenheit, Herr F... H...!"

Arme, strebsame und tüchtige Künstler fanden in ihm den edelmütigsten Beschützer und Helfer. Einst klagte ihm ein solcher Künstler, daß ihm Geld fehle, um seine Oper aufführen zu lassen. Nach kurzer Zeit erhielt er von Brahms die Mittel dazu mit den kurzen Worten: „Sie können es mir bei Gelegenheit wiedergeben". Als die Cholera in Hamburg 1891 ausgebrochen war, sandte er an den Bürgermeister die Summe von 500 Mark zur Unterstützung armer, des Ernährers beraubter Musikerfamilien[67]).

Sein im Laufe der Jahre erworbenes stattliches Vermögen verwaltete sein vertrauter Freund und Verleger F. Simrock. Er selbst lebte als Junggeselle in seiner bescheidenen Wohnung so, wie es ihm behagte[68]). Alljährlich im Sommer reiste er nach der Schweiz, im Frühling häufig nach Italien. Billroth, J. V. Widmann, Simrock u. a. waren dabei seine Begleiter. Italien war überhaupt das Land seiner immer wieder neu und ungestüm erwachenden Sehnsucht. Die Kunstschätze Italiens immer wieder zu sehen und sie anderen zu zeigen, an den Schönheiten der südlichen Natur sich zu erlaben, das heitere und ungezwungene Leben der Südländer mit zu genießen, war ihm höchste Lebensfreude. Es sei gestattet, hier eine Stelle aus einem Briefe Billroths an Hanslick zu zitieren. Wie kein anderer gibt Billroth ein deutliches Bild jener selig-vergnügten Reisestimmung. Er schreibt aus Sizilien:

„Taormina! Ja weißt du, was das bedeutet? Träume, Träume! Und denke dir das Schönste! Ich sage dir, es ist gar nichts! Fünfhundert Fuß über rauschendem Meer! Vollmond! Berauschender Duft von Orangenblüten! Rotblühender Kaktus an pittoresken kolossalen Felsen in solchen Massen wie bei uns das Moos! Palmen-, Orangen-, Zitronenwälder! Maurische Burgen! Ein sehr schön erhaltenes griechisches Theater! Dazu die breite, lange, schneebedeckte Fläche, der Ätna, Feuersäule! Dazu ein Wein aus der Nähe von Syrakus, geannnt Monte Venere! Dazu Johannes in Schwärmerei! Ich in trunkener Frechheit ihn aus seinem Quartetten vorphantasierend. Märchen aus „Tausend und eine Nacht"! Es gibt Augenblicke im menschlichen Leben! Ach wärst du bei uns, du lieber Hans! — Mit einiger Mühe habe ich Brahms bis nach Sizilien geschleppt. Nottebohm, Goldmark und ich, wir waren in seliger Dolce far niente in Rom, jeder doch in seiner Art etwas Rechtes, nur du hast gefehlt! — Nottebohm (il giovanastro nennt ihn Brahms) und Goldmark (il rè di Saba) hatten keine Courage, die Fahrt durch die Scylla und Charybdis zu machen..."

Im übrigen war er für gern gemächlich Reisende kein angenehmer Reisebegleiter. Er liebte es, früh aufzustehen und forderte unbarmherzig, daß man sich seiner Art, auf Reisen zu leben, anbequeme. Er war, wie einer seiner Reisegefährten in einem Briefe gelegentlich bemerkt: „wie ein lieber Elefant, der sich auf uns wälzt“.

Und doch war er wieder von einer wahrhaft rührenden Aufopferungsfähigkeit für seine Freunde, sobald es not tat. Seinen 60. Geburtstag brachte er in Neapel als Krankenpfleger am Bette seines Freundes Widmann zu, der auf der letzten sizilischen Reise das Unglück gehabt hatte, durch einen Sturz auf dem Dampfer sich einen Beinbruch zuzuziehen.

Die Reisen frischten nicht bloß seine künstlerische Kraft nach den Arbeiten und Strapazen des Winters wieder auf, sie stillten auch seine Wißbegierde, sein Verlangen, überall und immer zu lernen. Es ist geradezu staunenswert, welch umfassendes Wissen und welch ausgedehnte Belesenheit Brahms besaß. In der Bibel, in der ganzen deutschen Literatur und auf dem Gebiete der Geschichte — von der Musik und ihrer gesamten historischen Entwicklung versteht sich das von selbst — war er bewandert wie wenige. Doch darf man ihn seiner Bibelfestigkeit wegen nicht für einen Kirchengläubigen halten. Kalbeck erzählt, wie es für Brahms von jeher ein Vergnügen gewesen sei, die Bibel nach „heidnischen“ und „gottlosen“ Stellen zu durchforschen. Was unser Tondichter an Büchern besaß — und seine Bibliothek war ebenso zahlreich als auserlesen — kannte er durchaus, und stets war er dankbar für jeden Hinweis auf neue interessante Erscheinungen. Nicht minder war er, der vertraute Freund Anselm Feuerbachs, ein außerordentlich feiner Kenner und inniger Verehrer der bildenden Künste, und gar oft sahen seine Freunde und Reisebegleiter beim Beschauen eines Bildes heimlich eine Träne der Rührung in seinem klaren, milden, großen Auge erglänzen[69]). Aber nicht bloß an den geistigen, auch an den leiblichen Genüssen, an den Freuden, die das Leben bietet, nahm er regen, jedoch stets vernünftig besonnenen Anteil. Er aß und trank gern gut und viel und liebte es, fröhlich unter Fröhlichen zu sein[70]). Im Wiener Prater, den er fast täglich aufsuchte, ergötzte er sich an dem bunten Leben und Treiben und an tausenderlei Dingen harmlos heiterer Art.



Nach einer Silhouette aus dem Verlage von Lechner (Wilh. Müller), k. u. k. Hof- und Univ.-Buchhandlung in Wien

Die Oper besuchte er selten, das Burgtheater desto häufiger. Wo sich angenehme Gesellschaft zufällig um ihn fand, war er der fröhlichste Genosse. Aber er liebte es nicht, daß ihm zu Ehren, sei es an Geburtstagen oder bei anderen Veranstaltungen, eine Gesellschaft zu anderen als zu musikalischen Zwecken, zumeist um neue Kompositionen zu hören, berufen wurde.

Überhaupt freute ihn jede aufrichtige Anerkennung, die ihm von berufener Seite zuteil wurde. So die Doktordiplome von Cambridge (1876) und Breslau,

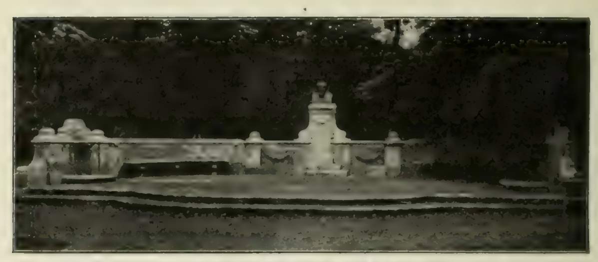
die zahlreichen Ordensauszeichnungen, unter denen die 1881 erfolgte Ernennung zum stimmfähigen Ritter des Ordens pour le mérite wohl die höchste war, die Ernennung zum Ehrenbürger seiner Vaterstadt u. a. Alles das freute ihn, nicht weil es seiner Eitelkeit schmeichelte, sondern ihm, dem Manne mit dem liebwarmen und liebebegehrenden Herzen, bewies, daß man ihn liebte und verehrte. Nirgends und nimmer aber hat er dankbarer und inniger ihm gezollte Huld, Anerkennung, Bewunderung und Freundschaft empfunden, als jene, die ihm an dem herzoglichen Hofe zu Meiningen seitens des dortigen Fürsten und seiner Gemahlin in so reichem Maße und in so menschlich edler Form zuteil wurde. Das Musikleben in jenen Meininger Tagen begann, wie Widmann (S. 109) erzählt, bereits am frühen Morgen und setzte sich noch oft spät abends in den Privatgemächern des Herzogs fort.

„Eine wahrhaft olympische Heiterkeit strahlte dabei von seiner (B.'s) Stirn und blitzte aus den froh blickenden Augen ... Auch war er zu hundert Neckereien und Späßen aufgelegt. Das war noch das geringste, daß er mir jeden Morgen den Puls fühlen wollte, um festzustellen, ob das dickflüssige, schwarz gallichte Blut des rauhen Republikaners Verrina sich schon einigermaßen in das dünne, tänzelnde des Hofmarschalls von Kalb verwandelt habe. Kurz, seine Aufgeräumtheit und seelische Heiterkeit kannte in Meiningen keine Grenzen, und da die hohen Herrschaften daselbst dies wohl bemerkten und ihrerseits glücklich waren, einem solchen Meister frohe Stunden zu bereiten, war über diese Meininger Tage ein Sonnenschein ausgegossen wie aus dem goldenen Zeitalter, von dem die Prinzessin im „Tasso" zwar sagt, daß es nie gewesen, ein holder Tag der Dichter sei, aber auch zugibt, daß die Guten es zurückbringen können, „wo sich verwandte Seelen treffen an und teilen den Genuß der schönen Welt" ..."

Lange Jahre war Brahms mit Hanslick zusammen Mitglied der Prüfungskommission für die Stipendienverteilung[71]). Die Briefe, die Hanslick in der „Neuen Freien Presse" hierüber veröffentlichte, zeigen das wohlwollende und durchaus gerechte Wesen dieses vielfach des Neides und der Scheelsucht gegen andere Künstler angeklagten Mannes. War er einmal schroff und schien er ungerecht gegen andere, so war dafür sicher auch immer ein triftiger Grund vorhanden, dem fröhlich unerkennbar, der diesen Mann nach gemein menschlichem Maßstab richtete und über dem Eindrucke persönlichen Mißbehagens es versäumte, einen Blick in die Seele des Mannes zu tun und den hier aufgespeicherten Reichtum staunend zu bewundern. Nur so ist es erklärlich, wenn einzelne schriftstellernde Individuen bereits unmittelbar nach dem Hinscheiden des Meisters Gift und Galle gegen ihn spien und mit dem Menschen den Künstler zu besudeln sich unterfingen. Nirgends wirft solch unwürdiges Gebaren tiefere und schwärzere Schlagschatten als bei der Beurteilung eines Meisters wie Brahms, der sich niemand von selbst gibt, dessen Liebe erworben, ja erstritten und erkämpft sein will.

Wie bei Brahms, war dies auch bei demjenigen Meister der Fall, den unglaubliche Einseitigkeit zu seinem Antipoden gestempelt hat: bei Wagner. Käme doch bald der Tag, wo man an Brahms glaubt, ihn innig verehrt, ohne darum Wagner zu verachten und zu schmähen, und wo man andererseits Wagners Allkunstwerk nach Gebühr bewundert und preist, ohne sich der tiefen Innerlichkeit Brahmsscher Musik in abgeschmacktem Vornehmtum zu verschließen! Beide Männer, echt deutsche, kernhafte Künstlernaturen, stehen auf ganz verschiedenem Boden,

keiner den anderen in Schatten stellend und ihm Licht und Leben raubend; beides zwei der größten Söhne, die deutsche Art und Kunst zu eigener Ehr' hervorgebracht hat! Und darin, man kann sagen: leider nur darin, eins und einig für alle Zeiten! Steht Wagner allein für sich auf einsamer Höhe, von den Geistern Glucks und Webers beschirmt, so weilt Brahms in dem Kreise der Geister, den Bach, Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert schließen. Von Bach erbte er die Tiefe, von Haydn die Heiterkeit, von Mozart die Anmut, von Beethoven die Kraft und von Schubert die Innigkeit seiner Kunst. Fürwahr, eine wundersam veranlagte Natur war es, die fähig war, eine solche Fülle großer Eigenschaften in sich aufzunehmen und doch dabei das Beste nicht zu verlieren: die starke Eigenart, die den „großen Meister" macht!



Gesamt-Ansicht des Brahms-Denkmals in Meiningen.
Photographie von Hugo Meffert in Meiningen.

Anhang I

Stammtafel der Familie Brahms

Peter Brahms, Tischler in Brunsbüttel, aus dem Hannöverschen gebürtig; Gattin: Sophie, geb. Uhl

Johann Brahms, geb. 1769, getraut am 11. September 1792 Gastwirt und Handelsmann zu Neuenkrug (Wöhrden), dann in Heide gest. 11. Dezember 1839.

mit Christiana Magdalena Asmus, geb. 1768 oder 1769, Tochter von Jürgen Asmus in Heide, früher in Eiderstedt, gestorben 13. November 1835.

Peter Hoeft Hinrich Brahms, geb. 26. Juni 1793, getraut am 28. Juni 1813 mit Christine Ruge aus Bennewohld, Gastwirt, Handelsmann und Pfandleiher in Heide.

1. Magdalena Susanna, geb. 1815, verheiratet mit Tischlermeister Joh. Jacob Thomas Brandt. (2 Kinder.)
2. Wiebke Christiana Margaretha, geb. 1816, verh. m. d. Gastwirt Joh. Hinrich Christian Schöning. (7 Kinder.)
3. Johann Hoeft Friedrich Brahms, Lohgerber, geb. 1818, verh. m. Abel, geb. Dohrn. (5 Kinder.) Gestorben 1896.*)
4. Margarethe Christiane, geb. 1820, verh. m. Johann Friedr. Andreas Schönfeldt in Heide. (6 Kinder.)
5. Jürgen Christian Friedrich Brahms, geb. 1822. (?)

*) Dessen Kinder leben noch in Heide. Von ihnen ist dem verstorbenen „guten Onkel" eine Todesanzeige in den „Itzehoer Nachrichten" 1897, Nr. 82, gewidmet.

Johann Jakob Brahms, geb. 1. Juni 1806 in Heide, gest. 11. Februar 1872 in Hamburg.

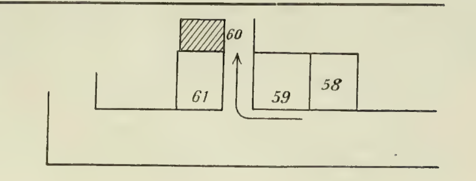
1. Gattin: Johanna Henrika Christiana, geb. Nissen aus Hamburg, geb. 1789, gest. 2. Februar 1865. (Tag der Trauung: 9. Juni 1830.)
2. Gattin: Caroline, geb. Paasch, verw. Schnack, geb. 25. Oktober 1824 zu Neustadt (Holstein).*)

Kinder erster Ehe:

1. Elisabeth Wilhelmine Louise, geb. d. 11. Februar 1831 in Hamburg, gest. als Elise Grund, Uhrmachersgattin, daselbst den 11. Juni 1892.
2. **Johannes,** geb. d. 7. Mai 1833, gest. den 3. April 1897 in Wien.
3. Friedrich (Fritz), geb. d. 26. März 1835, gest. d. 5. November 1886 in Hamburg.

*) Aus erster Ehe stammt ein Sohn: Fritz Schnack, Uhrmacher in Pinneberg.

Das Taufjournal der St. Michaeliskirche in Hamburg gibt das Haus: „Speckgang Schlütershof" als Geburtshaus Johannes Brahms' an. Dasselbe befindet sich gegenwärtig augenscheinlich noch in demselben Zustande wie im Jahre 1833 und liegt (nach neuerer Bezeichnung): Speckstraße Nr. 60 (alte Nr.: Nr. 24). Es steht nicht in der Flucht der Häuser der genannten engen Straße, sondern, durch einen sehr engen Gang zwischen Nr. 59 und 61 erreichbar, etwa 12 Schritte zurück, rechtwinklig zur Straßenfront. Daher auch „Schlütershof". Folgende Skizze gibt ein Bild der Lage:



Anhang II

[1]) Siehe die vorstehende Stammtafel (Anhang I).

[2]) Über die Form des Namens „Brahms" schrieb dem Vf. Herr Pastor Prall in Heide folgendes: „Die Familie schreibt sich jetzt „Brahmst". In den Kirchenbüchern kommen außerdem die Schreibungen: Brahms, Brams und Bramst vor. Nach und nach setzt sich die Schreibung Brahmst durch. Die ältere Schreibart in unseren Büchern ist: Brahms (1792, 1806, 1809) neben Brams. Beides entspricht der Aussprache des Namens, der hier, auch wenn er Brahmst geschrieben, ‚Brahms' gesprochen wird."

[3]) Die Bevölkerung jener Gegend gehört dem kräftigen Sachsenstamme der Dithmarsen an. Es ist interessant, das Urteil des alten Dithmarsischen Geschichtsschreibers Neocorus über die Anlagen und Fähigkeiten jenes Volksstammes zu hören:

„Also hebben se sick ock vor allen benhaburten Völkern in Poeterien, Dichten und Singen, darin men jo gude ingenia lichtlich spören kan, geovet und hervorgedaen, wo dan solches de olden ditmerschen Gesenge tügen, de se vom ehren Schlachtingen . . . seltzamen aventuren edder andern lustigen Schuenken . . . mit sonderlicher Lefflichkeit ände Meisterschop gedichtet. Und iss tho verwundern, dat so ein Volk, so in Scholen nicht ertogen, so vele schone leffliche Melodien jedem Gesange no Erforderungen der Wortt unnd Geschichte geven können, up dat ein Ideff sine rechte Artt unnd eheme gehörende Wiss etwedorss mit ernster Gravitetischeet edder frowdiger Lustigcheit hedde."

[4]) Vgl. J. Spengel. Joh. Brahms. Hamburg 1898. S. 5, nach einem Briefe J. Brahms' an Klaus Groth.

[5]) Vgl. A. Steiner, Joh. Brahms. T. 1. Neujahrsblatt d. Allg. Musikges. in Zürich 1898. S. 6.

[6]) J. Spengel, a. a. O. S. 2.

[7]) Musikalische Studienköpfe, Bd. III. S. 251.

[8]) Christian Miller (vgl. A. Steiner, a. a. O.) erzählt, daß Johannes des Sonntags in Bergedorf in einer Gastwirtschaft zum Tanz spielte, ebenfalls für zwei Taler. „Hier hörte ihn Miller und war von seinem Spiel so hingerissen, daß er sich die Gunst ausbat, mit ihm musizieren zu dürfen. Am nächsten Sonntage wanderten die jungen Leute zusammen nach Bergedorf und regalierten die ahnungslosen Gäste mit vierhändigem Klavierspiel. Auf den gemeinsamen Spaziergängen scheint die Unterhaltung nicht sehr lebhaft gewesen zu sein; Brahms sprach in der Regel kein Wort, er summte vor sich hin, meistenteils den Hut in der Hand . . ."

[9]) Musikalisches und Literarisches, S. 135.

[10]) Das vollständige Programm dieser „Soirée musicale im Saale des Herrn Honnef" lautete auf Grund der betr. Anzeige in den „Hamburger Nachrichten":

1. Große Sonate (C-Dur) op. 53 v. L. v. Beethoven (d. Konzertgeber).
2. Romanze a. d. Liebestrank v. Donizetti (Th. Wachtel).
3. Ave Maria v. Schubert auf d. Horn vorgetr. v. Herrn Börs.
4. „O geh' nicht fort." Lied v. E. Marxsen, ges. v. Frl. Cornet.
5. Phantasie über einen beliebten Walzer f. Piano komp. u. vorgetr. v. Konzertgeber.
6. Konzert f. Violine v. Fr. Mollenhauer, vorgetr. v. Herrn Ed. Mollenhauer.
7. Gesangsvortrag v. Me. Cornet.
8. Phantasie üb. Motive a. Don Juan v. Thalberg, vorgetr. v. Konzertgeber.
9. Duett, ges. v. Me. u. Frl. Cornet.
10. Variationen f. Flöte v. Fräsch, vorgetr. v. Konzertgeber.
11. Air italien v. C. Mayer, vorgetr. v. Konzertgeber.

Die Kritik im „Freischütz" v. 17. April 1849 (Nr. 31) bestätigte den großen Erfolg, rühmte, daß der junge Künstler die schönsten Beweise seiner Fortschritte im Vortrag der Beethovenschen Sonate gezeigt, und daß seine Komposition ein „ungewöhnliches Talent" verrate. Überhaupt vergleiche man für biographische Einzelheiten aus Brahms' Hamburger Jugendzeit Walter Hübbe: Brahms in Hamburg (Lichtwarks Hamburger Liebhaberbibliothek), Hamburg 1902, und M. Kalbecks Biographie, 2. Aufl. Berl. 1908, Bd. I, 1.

[11]) Vgl. A. Dietrich, Erinnerungen an Joh. Brahms. Leipzig 1898. S. 2.

[12]) Die Brieffragmente sind mitgeteilt v. H. Ehrlich, Aus allen Tonarten, S. 74.

[13]) Liszts Briefe, ges. u. hrsg. v. La Mara, I, 161.

[14]) R. Schumanns Briefe N. F. Hrsg. v. F. G. Jensen, S. 323ff.

[15]) Th. Pfeiffer, Studien bei H. v. Bülow, S. 116.

[16]) Bülow zur Sonate op. 2, Finale, nach Th. Pfeiffer a. a. O.: „Den Auftakt kurz; diese ersten fünf Noten bilden das Leitmotiv. Der Triller, Takt 6, ist mit dem 2. und 3. Finger zu spielen und die Passage mit dem Daumen auf Dis zu beginnen." Auch über den Vortrag der C=Dur und F=Moll=Sonate (op. 1 und 5) finden sich ebenda treffliche Anmerkungen.

[17]) Bülow zur Sonate op. 5 F=Moll, II. Satz (Andante) nach Th. Pfeiffer a. a. O.: „Ein sehr junges Mädchen meldete sich mit diesem Andante auch zum Vortrag. Bülow sagte zu ihr: „Mein Fräulein, für dieses Andante sind Sie noch zu jung."

Seite 18 und 19: „Große Liebesszene, ein wunderbares Stück mit großartiger Steigerung." Bülow sagte zu dem Herrn, der die Sonate spielte, nach dem Vortrag dieses Andante: „Diesen Satz spielen Sie schwärmerischer als ich; Sie sind aber auch den Dreißigern näher als ich."

[18]) Bülow zur Ballade op. 10, Nr. 1: „Ein düsteres, wundervolles Tongedicht; den Dialog auf der ersten Seite recht charakteristisch! Sostenuto heißt bei Brahms häufig ritardando. Seite 4, Allegro ist una corda zu beginnen, damit die gewaltige Steigerung herauskommt."

[19]) Bemerkenswert und ganz originell ist ein Urteil Rubinsteins über Joachim, Brahms und Grimm in einem Briefe an Liszt vom 22. Febraur 1856:

J'ai fait la connaissance de Brahms et de Grimm à Hanovre, et même celle de Joachim ...; des trois nommés c'est lui qui m'a le plus interessé; il m'a fait l'effet d'un novice au couvent, qui sait qu'il peut encore choisir entre le couvent et le monde, et qui n'a pas encore pris son parti. — Pour ce qui est de Brahms, je ne saurais trop préciser l'impression qu'il m'a faite; pour le salon, il n'est pas assez gracieux, pour la salle de concert, il n'est pas assez fougueux, pour les champs, il n'est past assez primitif, pour la ville, pas asset général — j'ai peu de foi en ces natures-là (!). Grimm m'a paru être une esquisse inachevée de Schumann." (La Mara, Briefe hervorragender Zeitgenossen an Liszt II, 68).

[20]) Aus einem Briefe Joachims an den Hamburger Tonkünstler Theodor Avé Lallement erfährt man von einer Aufführung des Konzerts, offenbar unter Joachims Leitung, in Hannover; Joachim schreibt: „Das Konzert hat einem Publikum und Künstler gleich ehrenden Erfolg gehabt ... Die Leipziger haben sich in ihrer Blasiertheit ein Testimonium der Ärmlichkeit und Herzlosigkeit gegeben ... Nun mögt Ihr in Hamburg tun was Ihr wollt; aber wenn Sie das Konzert im Philharmonie bringen, so komme ich und dirigiere." Desgleichen in einem Briefe an denselben vom 2. Januar 1861: „Ich habe mich sehr gefreut, endlich Johannes' Sachen für Orchester gedruckt vor mir zu sehen. Nun können sie getrost in den „Signalen" und von anderen oberflächlichen Gesellen verschimpfiert werden. Sie werden noch freundlich fortlächeln mit ihren schönen Motiven, wenn die plumpen Tadler längst verstummt sind." (Moser, Joachim, S. 149.) Auch in Karlsruhe hatte Brahms um jene Zeit (1862) großen Erfolg mit seinem D=Moll=Konzert (vgl. Dietrich, Erinnerungen, S. 43).

[21]) Rich. Barth: J. B. im Briefwechsel mit J. O. Grimm, S. 13.

[22]) Rich. Barth: a. a. O., S. 110f.

[23]) Hanslick, Aus dem Konzertsaal, 2. Aufl., S. 287ff.

[24]) Aus meinem Leben II, S. 14.

[25]) Hanslick, Aus dem Konzertsaal, 2. Aufl., S. 290ff.

[26]) Über das in dem Briefe erwähnte „Damenquartett" geben Dietrichs „Erinnerungen" sehr dankenswerten Aufschluß. Im Nachbargarten von Brahms' Wohnung in Hamm sangen zwei Schwestern der Frau Dr. Rösing (jetzt: Frau Prof. Boie in Altona und Frau v. Königslöw in Bonn), bei der Brahms wohnte, und zwei Freundinnen (Frl.

Garbe und Reuter) bei Gelegenheit eines Besuches D.'s bei Brahms vierstimmige Lieder; für sie schrieb er auch ein „Ave Maria" (wohl nicht op. 12!) und bearbeitete, wie D. sagt, „alte italienische Kirchenlieder". Jedenfalls sind die verhältnismäßig zahlreichen Kompositionen B.'s für Frauenchor auf diese Anregung zurückzuführen (vgl. Hübbe a. a. O.).

[27]) Steiner, S. 20, erzählt davon: „Im ersten Satze des (Schumannschen) Konzertes leistete Brahms einen hübschen musikalischen Witz. Der Oboist hatte bei der bekannten melodischen Phrase, die hernach vom Klavier wiederholt wird, sich vergriffen und den Vorschlag auf d mit fis statt e geblasen; B. reproduzierte dann die Stelle nach dem gleichen Lapsus, der Konsequenz wegen, wie er meinte, und um den Oboisten nicht zu blamieren."

[28]) Th. Billroth, Briefe, 2. Aufl., S. 79.

[29]) G. F. Daumer war am 5. März 1800 in Nürnberg geboren, zuerst evangelischer Theologe und Professor am Nürnberger Gymnasium, als solcher Lehrer Kaspar Hausers. Wegen Kränklichkeit wurde er bald pensioniert. 1859 trat er zum katholischen Glauben über. Aber die Infallibilitätserklärung vernichtete seine Hoffnung, hier den seelischen Frieden zu finden. † 1875.

[30]) Briefe 2, S. 148.

[31]) Die poetischen Werke Daumers, aus denen Brahms vorzugsweise Texte zur Komposition gewählt hat, sind: Hafis, eine Sammlung persischer Gedichte, Hamburg 1846; Polydora, ein weltpoetisches Liederbuch, Frankfurt a. M. 1855; Frauenbilder und Huldigungen, 5 Bände. Leipzig 1853.

[32]) Polydora II, 115.

[33–35]) Höltys Ged.-Ausg. v. J. H. Voß.

[36]) Aus dem Konzertsaal, 2. Aufl., S. 460f.

[37]) Bülow zu den Variationen über ein Thema von Händel: „Bei Brahms finden wir oft eine musikalische Arbeit, die uns ganz und gar an Johann Sebastian Bach erinnert." Bülow sagte bei einer gewissen Stelle: „Zwischen geziert und zierlich ist derselbe Unterschied wie zwischen sentimental und gefühlvoll." — Variation 21: „Die Vorschläge unter sich haben thematische Bedeutung; da können Sie sehen, wie Brahms komponiert, wie er musikalisch denkt." — „In Variation 22 ist ein Dudelsack nachgeahmt." (?)

[38]) Joh. Brahms v. H. Deiters. Sammlung musik. Vortr. 23/24, S. 28.

[39]) Briefe 2, S. 162. Von dem Klavierquartett op. 60 sagt Billroth: „Brahms hat mir ein neues Klavierquartett mitgeteilt, das mir sehr sympathisch ist, wenngleich es an Breite und Mannigfaltigkeit den früheren nachsteht."

[40]) A. a. O., S. 341.

[41]) Max Kalbeck: Johannes Brahms, 2. Aufl., Berl. 1908, Bd. II, 1, S. 248ff.

[42]) Wilh. Altmann: J. B. im Briefwechsel mit Karl Reinthaler, Max Bruch usw., S. 5–19. Vgl. auch A. Dietrichs „Erinnerungen an J. B.", S. 58—65; ferner Rich. Barth: „J. B. im Briefwechsel mit J. O. Grimm", S. 115f.

[43]) Für die Entstehungsgeschichte der „Harzreise" ist ein Brief von Brahms an Deiters aus dem September 1869 wichtig (Wilh. Altmann, a. a. O., S. 118–119). Dort heißt es:

„Ich erinnere, bei Ihnen ein Heft Lieder von Reichardt (möglicherweise Zelter) gesehen zu haben, in dem ein Absatz aus Goethes Harzreise („aber abseits, wer ist's?") stand. Könnten Sie mir das Heft auf kurze Zeit leihen? Ich brauche kaum dazu zu schreiben, daß ich es eben komponiert und gern die Arbeit meines Vorgängers sehen möchte. Ich nenne mein Stück (für Altsolo, Männerchor und Orchester) „Rhapsodie", glaube aber, daß ich diesen Titel auch schon meinem verehrten Vorgänger zu danken habe. Ich höre es dieser Tage in Karlsruhe, und wenn ich die etwas intime Musik denn auch nicht drucken oder aufführen werde, so will ich sie Ihnen doch mitteilen."

Das Werk erschien bereits im folgenden Jahre (1870). Es handelt sich oben um Reichardt als Vorgänger.

[44]) Führer durch den Konzertsaal II, 2, S. 396.

[45]) Konzerte, Kompositionen v. Virtuosen, S. 54.

[46]) A. a. O., S. 53.

[47]) Wilh. Altmann, a. a. O., S. 37.

[48]) In einem Briefe an Marie Lipsius (Musikerbriefe II, 324) teilt Kirchner mit: Brahms habe diese Symphonie „viele Jahre" mit sich herumgetragen. K. habe, so heißt es dort, schon vor 14—15 Jahren (also 1863 oder 64) mit Frau Schumann darüber gesprochen, „die einzelne Fragmente daraus mir zeigte". „Von der zweiten hat wohl kaum jemand viel gewußt, ehe sie fertig war, und ich habe allen Grund zu glauben, daß er sie erst nach der Beendigung der ersten, und zwar hauptsächlich vorigen Sommer (1877) fertig gemacht hat." Vgl. auch Dietrich, Erinnerungen, S. 42, der die Symphonie bis 1862 zurückdatiert.

[49]) A. a. O.

[50]) Q. D. B. V. Summis auspiciis Serenissimi ac potentissimi principis Guilelmi Imperatoris Augusti Germanici Regis Borussiae etc. eiusque auctoritate regia Universitatis Litterarum Vratislaviensis Rectore Magnifico Ottone Spiegelberg Viro Illustrissimo Joanni Brahms Holsato *artis musicae severioris in Germania nunc principi* ex decreto ordinis promotor legitime constitutus Petrus Josephus Elvenich Ordinis Philosophorum h. a. Decanus philosophiae doctoris nomen iura et privilegia honoris causa contulit collataque pulico hoc diplomate declaravit die XI mensis Martii A. MDCCCLXXIX. (L. S.)

[51]) Kretzschmar, Führer I, 291.

[52]) Andreas Moser: J. B. im Briefwechsel mit Joseph Joachim, Bd. 2, S. 126—157.

[53]) Siehe die begeisterte Kritik dieser Gesänge, op. 57, desgl. über op. 46—49 von H. Kretzschmar, Mus. Wochenbl. 1877, S. 20ff.

Klaus Groth hatte für Albert Dietrich Texte zu einem Liederkranz gedichtet, den Dietrich seiner Braut widmen wollte. Der Liederkranz, in dem sich das „Regenlied" nebst „Nachklang" befand, blieb aber unkomponiert. Bei einem Besuche, den Brahms Dietrich machte, entdeckte B. die Grothschen Gedichte und komponierte alsbald die Regenlieder, wie Kl. Groth mitteilt, allerdings zunächst in anderer Art, als op. 59. Es ist bekannt, daß Brahms das „Regenlied" auch als Schlußsatz der ersten Violinsonate, op. 78 (1880) verwendete.

[54]) Hanslick, Aus meinem Leben, S. 318ff.

[55]) A. a. O., S. 321.

[56]) Bülow zu op. 76, Nr. 7, Intermezzo (im Volkston). „Der zweite Teil ist als Dialog aufzufassen; hierdurch entsteht ein ganz anderer Sinn, als wenn es immer nur eine Stimme wäre."

Bülow zur Rhapsodie op. 79, Nr. 1, H-Moll: „Der H-Dur-Mittelsatz muß in mildem Dämmerlicht erscheinen."

Bülow zur Rhapsodie op. 79, Nr. 2, G-Moll: „Pedal immer auf das erste Viertel. In den Baßschritten crescendo, hauptsächlich bei der Decime; diese Baßsprünge müssen Sie im Zoologischen Garten von irgendeiner vornehmen Bestie lernen."

[57]) Konzerte, Komponisten usw., S. 258.

[58]) H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal II, 2., S. 372.

[59]) Interessante Mitteilungen über die Beziehungen Brahms' zum Herzoglichen Hause gibt ein Artikel des Berl. Börsen-Courier, aus dem folgendes mitgeteilt sei:

„Im November 1881 wurde Johannes Brahms auf Anregung seines Freundes Bülow zum erstenmal vom Herzog zu Gast nach Meiningen geladen. Die interessante Persönlichkeit des Musikers wirkte auf den Herzog und Frau von Heldburg so ungewöhnlich sympathisch, die wahre und echte Kunstfreude, die liebenswürdige, einfache Menschlichkeit des Herzogs und seiner Gemahlin machten anderseits auf Brahms einen so tiefen Eindruck, daß sich sogleich zwischen dem Fürsten und dem Künstler ein inniges Band schlang, das erst der Tod zerrissen hat. Während der letzten fünfzehn Jahre seines Lebens kehrte Brahms alljährlich als Gast in das Meininger Schloß ein. Der Künstler gab seiner tiefen Verehrung für den Herzog dadurch auch einen äußerlich erkennbaren Ausdruck, daß er dem hohen Herrn eine seiner ergreifendsten Tondichtungen, das Parzenlied, gewidmet hat, das am Geburtstage des Herzogs, am 2. April 1883, in Meiningen zum ersten Male aufgeführt wurde.

Im Febraur 1884 beging Bülow, Brahms zu Ehren, das seinerzeit viel besprochene Wagnis, in demselben Konzerte die III. Symphonie des Meisters zweimal hintereinander

aufführen zu lassen. Das Programm mutete etwas eigentümlich an in seiner Fassung: Abonnementskonzert, 3. Februar 1884. I. Teil. III. Symphonie von Johannes Brahms. II. Teil. Zum ersten Male wiederholt: III. Symphonie von Johannes Brahms.

Auch die IV. Symphonie von Brahms wurde in Meiningen am 25. Oktober 1885 aus dem Manuskript zum ersten Male aufgeführt. Bei seiner jeweiligen Anwesenheit wurden, wie sich das von selbst versteht, regelmäßig größere symphonische Werke oder Kammermusik von Brahms zu Gehör gebracht. Aber Brahms kam nach Meiningen nicht bloß, um seine eigenen Sachen zu hören; auch die glänzende Aufführung des „Fidelio" und das große Musikfest vom 27. bis 29. September 1895 veranlaßten ihn zu einem längeren Aufenthalt an der Werra."

Nach dem Musikfeste schickte Brahms die folgenden Zeilen am 30. September 1895 an den Kapellmeister Fritz Steinbach:

Lieber Freund!

So sehr es mich reizt, ich darf Ihren so wohl verdienten Schlaf nicht unterbrechen; aber beim frohen Erwachen sollen Sie doch meinen herzlichen Gruß vorfinden; wie herzlich und wie herzlich dankbar er ist, brauche ich nicht ausführlich zu sagen. Sie müssen es all die Tage empfunden haben, was Sie mir und allen, die Ihr herrliches Fest mitfeierten, für eine ganz ungemeine Freude gemacht haben.

Mit dieser ganz sicheren Empfindung aber müssen Sie wohl zufrieden sein, denn weder schriftlich, noch mündlich kommt man dazu, sich über so Außerordentliches, wie es Ihr Fest in jeder Beziehung war, voll und ganz auszusprechen.

Könnte ich irgend, so bliebe ich den Tag hier, um es zu versuchen.

Ihr Sie alle von Herzen grüßender J. Brahms

Ein anderer Brief, an den „Generalmusikdirektor" Steinbach, vom 16. Februar 1896, lautet:

Lieber Herr General!

Von Ihrer Tätigkeit dort und Ihren schönen Reisen höre ich gar zu gern und mache sie auf das Behaglichste und Fröhlichste in Gedanken mit. Grüßen Sie doch Ihre Gefährten, all unsere lieben und vortrefflichen Kollegen herzlich, und möchten Ihnen diese wirklich idealen Verhältnisse recht lange und ungetrübt erhalten bleiben! Ich wünschte Besseres von meinem Zustande melden zu können, dann wünschte ich mir dagegen nichts Besseres, als es mir eine Zeitlang wohl sein zu lassen — dort! Leider ist das nicht der Fall, und so ändert sich nur — meine Laune, nicht zu ihrem Vorteile. Immer wieder auf das liebevoll Gründlichste untersucht, bleiben alle Ärzte dabei, daß meine Gelbsucht nichts weiter bedeutet und nichts weiter verlangt als Geduld, gerade etwas Schwieriges für den, der nicht gewohnt ist, auf seinen Körper zu achten . . .

Heute früh erfreute mich ein gar lieber Brief der gar lieben Freifrau. Empfehlen Sie mich den verehrten Herrschaften und grüßen Sie rund herum von

Ihrem ergebenen J. B.

[60]) Bülow, Ges. Schriften (III), S. 435.

[61]) Klaus Groth teilt in der „Gegenwart" hierüber folgende Äußerung Marxens mit: „Einst hatte ich ihm zum Studium ein Klavierstück von C. M. v. Weber gegeben und genau mit ihm durchgenommen, als er nach einer Woche . . . wiederkam und mir die Sonate so tadellos und meiner Intention gemäß vortrug, daß ich ihn dafür lobte. Da sagte er: „Ich habe sie mir noch nach einer anderen Ansicht eingeübt", und spielte sie mir vor mit Verlegung der Melodie in die Unterstimme."

[62]) Als Komponisten der „Originale" zu den „Ungarischen Tänzen", Heft I und II, gesetzt von J. Brahms, nennt die „Allgem. Musikztg." 1874, Sp. 348:

Nr. 1: Isteni Czárdás (d. h. göttlicher Czardas) v. Pecsenyanski Sárközy;
Nr. 2: Emma Czárdás v. Windt Mór;
Nr. 3: Tolnai lakadalmas (Tolnaer Hochzeitstanz) v. Rizner J.;
Nr. 4: Kalocsay-emlék (Erinnerung an K.) v. Mérty N.;
Nr. 5: Bártfai- mlék (Erinnerung an B.) v. Kéler Béla;

Nr. 6: Rózsa Bokor (Rosenstrauch) v. Rittinger Adolf;
Nr. 7: Volkstümlich, Komponist unbekannt;
Nr. 8: Luiza Czàrdás v. Frank J.;
Nr. 9: Makóc Czàrdás v. Travnik J.;
Nr. 10: Tolnai lakadalmas v. Rizner J.

[63]) Echo X, 1860, S. 142. „Unter den hiesigen Tonkünstlern zirkuliert eine Adresse der Hrn. Brahms, Joachim und Grimm, worin sie der Partei der Zukunftsmusiker einen Absagebrief schreiben und ihre Kunstgenossen zur Unterschrift auffordern. Die Erklärung lautet: „Die Unterzeichneten haben längst mit Bedauern das Treiben einer gewissen Partei verfolgt, deren Organ die Brendelsche Z. f. M. ist. Die genannte Zeitschrift verbreitet fortwährend die Meinung, es stimmten im Grunde die ersten strebenden Musiker mit der von ihr vertretenen Richtung überein, erkennten in den Kompositionen der Führer eben dieser Richtung Werke von künstlerischem Wert, und es wäre überhaupt, namentlich in Norddeutschland, der Streit für und wider die sogen. Zukunftsmusik und zwar zugunsten derselben ausgefochten. Gegen eine solche Entstellung der Tatsachen zu protestieren, halten die Unterzeichneten für ihre Pflicht und erklären wenigstens ihrerseits, daß sie die Grundsätze, welche die Br.'sche Zeitschrift ausspricht, nicht anerkennen, und daß sie die Produkte der Führer und Schüler der sogen. „Neudeutschen" Schule, welche teils jene Grundsätze praktisch zur Anwendung bringen und teils zur Aufstellung immer neuer unerhörter Theorien zwingen, die dem innersten Wesen der Musik zuwider, nur beklagen und verdammen können.

Johannes Brahms. Joseph Joachim. Jul. Otto Grimm. Bernh. Scholz."

Vgl. hierzu namentlich H. v. Bülow III (Ges. Schriften IV), Nr. 117. Eine von Weißmann verfaßte Parodie zu dem „Hannover-Göttingenschen" Zirkular erschien in der N. Ztschr. f. M., Jg. 1860.

[64]) Rich. Wagner lernte das „Triumphlied" von Brahms durch Friedr. Nietzsche kennen; wie es scheint, nahm er nur oberflächliche Kenntnis davon. Die Schwester N.'s, E. Förster-Nietzsche, erzählt hierüber in der Biographie ihres Bruders II, 1, S. 179: „Im Sommer 1874 hatten mein Bruder und ich im Basler Münster das „Triumphlied" von Brahms gehört. Es war eine wunderschöne Aufführung, die Fritz sehr gut gefiel. Als er im August 1874 nach Bayreuth reiste, nahm er den Klavierauszug des „Triumphliedes" mit, anscheinend von dem naiven Glauben geleitet, daß sich W. daran freuen müsse. Ich sage „anscheinend", weil ich bei späterem Nachdenken doch auf den Gedanken gekommen bin, daß dieses rotgebundene „Triumphlied" eine Art Versuchsobjekt war und deshalb Wagners ungeheurer Zorn nicht ganz und gar grundlos gewesen zu sein scheint. Hier lasse ich nun W. selbst weiter erzählen . . .: „Ihr Bruder legte das rote Buch auf den Flügel; immer, wenn ich in den Saal hinunterkam, starrte mich das rote Dings an — es reizte mich förmlich, gerade wie den Stier das rote Tuch. Ich wußte wohl, N. wollte mir damit sagen: Sieh mal, das ist auch einer, der was Gutes machen kann, — na, und eines Abends bin ich losgebrochen, und wie losgebrochen!" W. lachte herzlich in der Erinnerung. „Was sagte denn mein Bruder?" fragte ich ängstlich. „Der sagte gar nichts," meinte W., „er errötete und sah mich erstaunt mit bescheidener Würde an. Ich gäbe gleich 100000 Mark, wenn ich ein solch schönes Benehmen wie dieser N. hätte . . ."

Für die Beziehungen des „Hauses Wagner" zu Brahms ist übrigens der folgende Brief, den Cosima Wagner nach dem Tode Meister Brahms' an Hans Ritter schrieb, allzu bezeichnend, als daß er hier fehlen dürfte.

Bayreuth, den 7. April 1897

Mein teurer und hochgeschätzter Freund!

Die Herren von der Gesellschaft der Musikfreunde haben meinen Kindern und mir die Ehre erwiesen, uns von dem Hinscheiden Johannes Brahms' die Nachricht zukommen zu lassen. Ich wüßte keinen Besseren und Befugteren, als den treuen Freund unseres Hauses, um die Vermittlung unseres Dankes für diese ausgezeichnete Aufmerksamkeit zu übernehmen. Und so trage ich sie Dir auf. Mein langjähriges Fernsein von dem ganzen Konzertleben hat mich in völliger Unbekanntschaft mit den Kompositionen des Dahingeschiedenen erhalten. Mit

einzigster Ausnahme eines Kammermusikstückes kam, durch die Eigentümlichkeit meines Lebens, keine seiner so zu großem Ansehen und Ruf gelangten Arbeiten mir zu Gehör. Auch persönlich hatte ich nur eine flüchtige Begegnung mit ihm, in der Direktionsloge in Wien, wo er die Freundlichkeit hatte, sich mir vorstellen zu lassen. Aber es ist mir nicht unbekannt geblieben, wie vornehm seine Gesinnung und Haltung in betreff unserer Kunst gewesen ist und daß seine Intelligenz zu bedeutend war, um das zu verkennen, was ihm vielleicht ferne lag, und sein Charakter zu edel, um Feindseligkeiten aufkommen zu lassen. Und dies ist wahrlich genügend, um ernste Teilnahme zu empfinden. Ich bitte Dich, Ihr den Ausdruck zu geben. Cosima Wagner m. p.

Jedweder Kommentar hierzu erscheint wohl überflüssig. Dagegen mag hier noch eine gegensätzliche Briefstelle angeführt sein, die der Korrespondenz Joachims mit Brahms entnommen ist (A. Moser, J. B. im Briefwechsel mit Joseph Joachim, Bd. I, S. 326). Da schreibt Brahms am 29. Dezember 1862 aus Wien:

„Wagner ist hier und ich werde wohl Wagnerianer heißen: hauptsächlich natürlich durch den Widerspruch, zu dem ein vernünftiger Mensch gereizt wird, gegenüber der leichtsinnigen Art, wie die Musiker hier gegen ihn sprechen."

[65]) „Brahms, der falsches Pathos zwar nicht leiden konnte, billigte aber auch nicht die norddeutsche und schweizerische Art, die sich gar so zugeknöpft gebe, so wenig von dem wahren Zustand des Gemüts verrate, oder wenn letzteres in Momenten des Übelwollens geschehe, alsdann so leicht eine unschöne rauhe Heftigkeit an den Tag lege. Von dieser wußte er sich selbst nicht frei, bekannte es offen, daß sein Wesen manchmal etwas auch für Freunde Verletzendes habe, war übrigens immer bereit, um Entschuldigung zu bitten, wenn er nach dem Verfliegen seiner unmutigen Wallung Ursache hatte zu befürchten, daß sein Benehmen gekränkt haben könnte." (Widmann, „Johannes Brahms in Erinnerungen", 2. Aufl., S. 134 f.).

[66]) Übrigens wurzelte die Höflichkeit bei ihm in wirklichem herzlichen Wohlwollen; so war es bei nächtlicher Ankunft im Gasthofe stets sein Brauch, auch wenn er noch eine Stunde und länger in seinem Zimmer aufblieb, doch sofort die Schuhe vor die Tür zu stellen, „damit nicht irgendein armer, nur hierauf wartender Dienstbote eben deshalb in seiner Schlafzeit verkürzt werde". Er selbst ging dann noch, da er niemals Pantoffeln trug, in bloßen Strümpfen im Zimmer auf und ab, wie er gewohnt war, trotzdem solche Promenade auf den kalten Steinfließen italienischer Fußböden keine Annehmlichkeit war." (Widmann, a. a. O.).

[67]) Über die Beziehungen Brahms' zu seiner Vaterstadt bietet ein in dankenswerter Weise dem Verf. zur Verfügung gestellter Bericht Jul. Spengels in Hamburg sehr interessante Mitteilungen:

Am 6. April 1883 folgte Br. einer Einladung des Cäcilien-Vereins zu einem ihm geweihten Konzertabend. An dieses Ereignis knüpfen sich für mich die schönsten Erinnerungen. Das Parzenlied war kurz vorher entstanden und Br. hatte mich aufgesucht, um mir das Werk aus dem Manuskript vorzuspielen. Unser Programm begann mit dem B Dur Klavierkonzert, von Br. vorgetragen. Ich erinnere mich nicht, ein so völliges Versenken in Musik bei öffentlichem Musizieren jemals erlebt zu haben, wie bei diesem Zusammenwirken mit dem Meister. Der Chor sang noch die Motette: „Warum ist das Licht gegeben" und eine Reihe von Volksliedern und Chorgesängen. Dazwischen spielte Br. die Rhapsodien, op. 79, und als Zugabe einen ungarischen Tanz. Am Schluß des Programms stand die Akademische Ouverture, von Br. dirigiert. Nach dem Konzert vereinigten sich die männlichen Mitglieder des Chors und sämtliche angesehene Musiker mit uns im Hamburger Hof. Der Verleger Simrock war dabei und mit ihm als einizge Dame seine Tochter. Es wurden im Ausklang einer rechten Musikfeststimmung viele Trinksprüche ausgebracht und Verbrüderungen geschlossen. Der Organist Armbrust sprach die Hoffnung aus, den Komponisten so vieler schöner Liebeslieder im nächsten Jahr an der Seite einer holden Gattin wiederzusehen, worauf Br. mit den Schlußworten des Parzenliedes entgegnete: „Denkt Kinder und Enkel! — und schüttelt das Haupt". — Noch zweimal ist Br. unserer Einladung gefolgt am 9. Dezember 1884 und am 9. April 1886.

Die Briefe, die ihnen vorausgingen, sind zumeist sehr kurz und bündig abgefaßt, die Sache rasch und klar erledigend, immer aber mit einigen humoristischen Wendungen und liebenswürdigen Äußerungen geschmückt, die sich auf meine Familie und die in meinem Hause verkehrenden Freunde bezogen.

Später hat Br. unsere Einladungen nicht mehr angenommen. Er ist aber mehrmals während der Wirksamkeit Bülows in Hamburg gewesen und hat im Sommer 1889 mir und meinem Verein bei dem von Bülows veranstalteten Musikfest die erste Aufführung der deutschen Fest- und Gedenksprüche anvertraut.

Auch die Einladung des Tonkünstlervereins zu dessen Jubiläum im Jahre 1893 hat Br. abgelehnt, dagegen die Ernennung zum Ehrenmitgliede dieses Vereins mit folgendem Brief angenommen:

Lieber Freund und geehrter Präsident!

Sie und Ihr Verein haben mir durch die Ernennung zu Ihrem Ehrenmitgliede große Freude und Ehre bereitet. Ich habe dies um so herzlicher empfunden, als ich dem Verein nicht nur durch Landsmannschaft, sondern auch ganz eigentlich als füheres Mitglied und als sein Mitbegründer längst verbunden bin und angehöre.

Nur ein Name von den Unterzeichnern Ihres Briefes erinnert mich an jene schöne jugendlich-lebhafte Zeit. Der Vater Ihres Armbrust gehört dem Kreise von Männern an, an den ich gern zurückdenke, von dem ich viel Ernstes und Heiteres erzählen könnte und in dem ich wohl der Jüngste war. Dem jetzt sehr erweiterten Kreise von Freunden und Kollegen bitte ich nun auf das Herzlichste von mir zu sagen, wie ich mich freue, Ihnen anzugehören und zunächst auf den ersten Abend freuen möchte, den ich, hoffentlich recht bald, in Ihrer Mitte verbringe.

Mit bestem Gruß Ihr J. Brahms.

Einen Abend mit Brahms zu erleben, ist dem Verein leider nicht beschieden worden, wie denn überhaupt Br.s Besuche in seiner Vaterstadt immer seltener wurden. Der Wind wehte, wie er manchmal schrieb, immer mehr nach dem Süden. Zum letztenmal sahen wir ihn nach dem Tode seiner Schwester im Jahre 1892. Er hat aber seiner Vaterstadt treue Anhänglichkeit bewahrt, obgleich er sich nicht selten über Personen und Verhältnisse, besonders aber über das schlechte Wetter mißliebig äußerte. Solche Äußerungen wollten aber nicht allzu ernst genommen sein, wenn sie auch z. T. auf persönlichen und früher gewiß bitter empfundenen Erfahrungen beruhen mochten.

Es sei noch gestattet, zwei Briefe mitzuteilen, die sich ganz persönlich auf meine Familie und mich beziehen. Sie geben beide Zeugnis von Brahms' treuer Gesinnung und sind zugleich ein charakteristisches Beispiel für seine Art, sich über heitere und ernste Dinge zu äußern. Der erste bezieht sich auf seine Patenschaft zu meinem dritten Kinde, die er anfangs in scherzhaftem Ton halb abgelehnt hatte in der neckischen Voraussetzung, daß wir die Absicht haben könnten, unseren Sohn anders als Johannes zu nennen. Er lautet:

L. Fr.

Verzeihen Sie den Spaß — aber ist es nicht einer, daß ich so oft zu dem ehrbaren, würdigen, christlichen Amt berufen werde, zu dem ich doch so ungeeignet bin!? Wenn Ihnen das ernsthafte Gesicht genügt, das ich jetzt gerade zu machen mich bemühe — so wünsche ich Ihrem Kleinen damit alles Heil, das mir geworden ist — und hätte werden können. Noch muß ich sagen, daß ich an keinen besonderen Hanns dachte oder zu denken nötig hatte, als ich annahm, daß Sie Ihrem Kleinen die 2 n als Amulet mit auf den Weg geben wollten.

Mit herzlichen Grüßen an Sie beide

Ihr J. B.

Als Angebinde für sein Patenkind schickte Br. dann eine kleine Weckuhr, auf die er in Worten und Noten hatte eingraben lassen:

„Wach auf, wach auf, du junger Gesell, du hast so lang geschlafen"

und „Morgen früh, wenn Gott will, wirst du wieder geweckt".

Der andere Brief betrifft meine beabsichtigte Bewerbung um eine Dirigentenstellung. Ihm war ein kleines Zeugnis beigelegt.

L. Fr.

Beil. Zettel, den ich jedoch für ähnliche Fälle zu bewahren bitte, soll mir willkommener Anlaß sein, endlich einige Worte auf Ihre Briefe zu sagen. Alles mögl. Glück wünsche ich Ihnen – aber, so gut ich es einsehe, haben Sie alle Ursache, es sehr zu überlegen, ehe Sie Ihre jetzige Stellung mit einer anderen vertauschen. Ihre ganze Natur, Ihre Neigungen und Ihr Talent scheinen mir gerade für diese Tätigkeit geeignet. Dagegen zweifle ich, daß Sie sowohl als ich z. B. als eigentliche städtische Musikdirektoren uns wohl fühlen würden. Uns beiden fehlen dazu nötige Eigenschaften, und daß Sie über Ihre eigene äußere Stellung und die Ihres Vereins zu klagen haben, will mir ein Beweis scheinen. Ebenso (bitte nicht mißzuverstehen) daß Sie für Ihre Feier des 50jährigen Bestehens des Cäcilien-Vereins an mich statt an Bülow denken und statt eifrig zu planen, wie und zu was allem Sie ihn und das Publikum heranziehen!

Mich soll es freuen, wenn ich zu der Zeit in Hamburg bin und zuhören, möglicherweise auch mitmachen kann – doch weiß ich nicht, wie und was Sie da denken!?

Versprechen aber tue ich nichts. Konzerte waren nie meine Liebhaberei und jetzt halte ich sie mir gar energisch vom Leibe. Mir ist allerlei wichtiger als Publikum" und Konzerte, das brauche ich nicht zu sagen – aber als Mann ohne Stellung darf ich es ungescheut sagen. Und wollte ich in diesem Kapitel fortfahren, würde ja für Sie viel Wohllautendes erklingen!

Aber ich will jetzt nur noch sagen, daß ich mich für einen sehr unpraktischen Menschen halte, mich also gern und leicht irren kann in dem, was ich über Sie jetzt und später phantasierte.

Verzeihen Sie nur das flüchtige Schreiben in so ernster und wichtiger Sache – aber es würde sonst kein Ende!

Mit herzlichen Grüßen an Sie beide

Ihr J. Br.

[68]) Weshalb Brahms unverheiratet blieb, teilt J. V. Widmann in seinem Buche „Johannes Brahms in Erinnerungen", 2. Aufl., S. 47f., mit: „In der Zeit, wo ich am liebsten geheiratet hätte, wurden meine Sachen in den Konzertsälen ausgepfiffen, oder wenigstens mit eisiger Kälte aufgenommen. Das konnte ich nun sehr gut vertragen, denn ich wußte genau, was sie wert waren und wie sich das Blatt schon wenden wurde. Und wenn ich nach solchen Mißerfolgen in meine einsame Kammer trat, war mir nicht schlimm zu Mute. Aber in solchen Momenten vor die Frau hinzutreten, ihre fragenden Augen ängstlich auf mich gerichtet zu sehen und ihr sagen zu müssen: „Es war wieder nichts" – das hätte ich nicht ertragen. Denn mochte auch eine Frau mich noch so sehr lieben und auch, was man so nennt, an mich glauben, die volle Gewißheit meines endlichen Sieges ... konnte sie doch nicht haben. Und wenn sie mich gar hätte trösten wollen, ... pah, ich mag nicht daran denken, was das für mich für eine Hölle gewesen wäre."

[69]) „So z. B. in der Galerie zu Parma jene Verlobung der hl. Katharina mit dem Jesuskinde von Parmeggianino, ein Bild, das durch die Holdseligkeit der vielen dicht aneinander geschmiegten, unsagbar lieblichen Mädchen- und Kindergesichter, alle in blondem Haar, eine wahre Symphonie der Anmut ist ... Bis an die Stirn erglühte Br. vor Ergriffenheit, als er vor diesem Gemälde stand, wie es denn überhaupt nicht tragisch erhabener Gegenstände bedurfte, um ihn zu rühren; die reine Schönheit, auch wenn sie aus sanften Gebilden der Kunst hervorleuchtete, brachte dies bei ihm unfehlbar zu Wege." (J. V. Widmann, a. a. O., S. 130f.)

[70]) „Die guten Weine und Speisen der echt italienischen Küche, der vortreffliche Kaffee, die breiten, wahrhaft fürstlichen Betten in hohen, luftigen Sälen hatten es ihm angetan. Abgesehen davon, daß er vom phäakischen Wien her hierin an Auserlesenes

gewöhnt, einen guten Tisch liebte, gab er im übrigen zwar wenig auf Luxus und war gelegentlich mit dem bescheidensten Nachtquartier in der ärmlichsten Spelunke zufrieden; doch war ihm die südländische Lebenslust sympathisch... Bei allem duldete die immer wache Regsamkeit seines unermüdlichen Geistes kein schwelgerisches Sichversenken in materielle Genüsse... Sein an Arbeit, an treues Ausnützen der Zeit gewöhnter Geist verlangte immer neue Kraftbetätigung, und oft, wenn ich ein langsameres Reisetempo vorschlug, schalt er mich scherzhaft aus, ob ich mir denn einbilde, zum Vergnügen reisen zu wollen in einem Lande, wo es auf Schritt und Tritt so unendlich viel Neues zu sehen gäbe." (J. V. Widmann, a. a. O., S. 139ff.)

[71]) Übrigens war auch Brahms kein Freund der Konservatorien und der dort betriebenen Herdenausbildung des jungen Nachwuchses. An Elisabeth von Herzogenberg, die ihn für ein paar junge Musiker um Rat gefragt hatte, schrieb er 1879, nachdem er von Wien ganz abgeraten: „Frankfurt ist derweilen auch nicht zu empfehlen. Berlin und München vielleicht, wenns durchaus ein Konservatorium sein soll — was meine Liebhaberei nicht ist." Und noch 1884 rief er über das Wiener Institut aus: „Es ist doch schändlich und unverantwortlich, daß da alle Jahre die paar talentierten Leute so gründlich und unheilbar ruiniert werden." (Vgl. Max Kalbeck: J. B. im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg, 2. Aufl., Bd. 1, S. 96.) Ob nun aber der ehrliche Brahms über Berlin besser geurteilt haben würde, wenn er dort die Verhältnisse gleich gründlich kennen gelernt hätte, dürfte denn doch sehr fraglich sein.

Anhang III

A. Briefe Johannes Brahms' an Robert Schumann

1853—55

1.

Verehrter Meister!

Sie haben mich so unendlich glücklich gemacht, daß ich nicht versuchen kann, Ihnen mit Worten zu danken. Gebe Gott, daß Ihnen meine Arbeiten bald den Beweis geben könnten, wie sehr Ihre Liebe und Güte mich gehoben und begeistert hat. Das öffentliche Lob, das Sie mir spendeten, wird die Erwartung des Publikums auf meine Leistungen so außerordentlich gespannt haben, daß ich nicht weiß, wie ich denselben einigermaßen gerecht werden kann. Vor allen Dingen veranlaßt es mich zur größten Vorsicht bei der Wahl der herauszugebenden Sachen. Ich denke keines meiner Trios herauszugeben, und als op. 1 und 2 die Sonaten in C- und Fis-Moll, als op. 3 Lieder und als op. 4 das Scherzo in Es-Moll zu wählen. Sie werden es natürlich finden, daß ich mit aller Kraft strebe, Ihnen so wenig Schande als möglich zu machen.

Ferner möchte ich Ihnen erzählen, daß ich meine F-Moll-Sonate aufgeschrieben und das Finale bedeutend geändert. Auch die Violinsonate habe ich gebessert. Tausend Dank möcht ich Ihnen noch sagen für Ihr liebes Bild, das Sie mir schickten, sowie auch für den Brief, den Sie meinem Vater schrieben. Sie haben ein paar gute Leute dadurch überglücklich gemacht, und fürs Leben Ihren

Hannover, 16. Nov. 1853 Brahms

2.

Mynherr Domine!

Verzeihen Sie die lustige Anrede dem, der durch Sie so unendlich glücklich und froh gemacht ist. Nur das Schönste und Beste habe ich Ihnen zu erzählen.

Ihrer warmen Empfehlung verdanke ich meine über alle Erwartung und besonders über alles Verdienst freundliche Aufnahme in Leipzig. Härtels erklärten sich mit vieler Freude bereit, meine ersten Versuche zu drucken. Es sind dies: op. 1, Sonate in C-Dur; op. 2, Sonate in Fis-Moll; op. 3, Lieder; op. 4, Scherzo in Es-Moll.

Herrn Senff übergab ich zum Verlag: op. 5, Sonate in A-Moll für Geige und Pianoforte; op. 6, sechs Lieder.

Dürfte ich meinem zweiten Werke den Namen Ihrer Frau Gemahlin voransetzen? Ich wage es kaum und möchte Ihnen doch so gerne ein kleines Zeichen meiner Verehrung und Dankbarkeit übergeben.

Noch vor Weihnachten werde ich wahrscheinlich Exemplare meiner ersten Sachen bekommen. Mit welchen Gefühlen werde ich dann meine Eltern wiedersehen, nach kaum einjähriger Abwesenheit. Ich kann es nicht beschreiben, wie mir ums Herz wird, denke ich daran.

Möchten Sie nie bereuen, was Sie für mich taten, möchte ich Ihrer recht würdig werden. Ihr

Joh. Brahms

3.

Verehrter Freund!

Hiermit nehme ich mir die Freiheit, Ihnen Ihre ersten Pflegekinder (die Ihnen ihr Weltbürgerrecht verdanken) zu übersenden; sehr besorgt, ob sie sich noch derselben Nachsicht und Liebe von Ihnen zu erfreuen haben.

Mir sehen sie in der neuen Gestalt noch viel zu ordentlich und ängstlich, ja fast philisterhaft aus. Ich kann mich noch immer nicht daran gewöhnen, die unschuldigen Natursöhne in so anständiger Kleidung zu sehen.

Ich freue mich unendlich darauf, Sie in Hannover zu sehen, um Ihnen sagen zu können, daß meine Eltern und ich Ihrer und Joachim's übergroßer Liebe die seligste Zeit unseres Lebens verdanken.

Ich sah meine Eltern und Lehrer überglücklich wieder und verlebte eine wonnige Zeit in ihrer Mitte.

Ihrer Frau Gemahlin und Ihren Kindern bitte ich die herzlichsten Grüße zu sagen von

Ihrem

Hamburg, im Dezember 1853 Johannes Brahms

4.

Geliebtester Freund!

Wie kann ich Ihnen meine Freude über Ihren teuren Brief sagen! Schon so oft machten Sie mich glücklich, wenn Sie in den Briefen an Ihre Frau meiner so liebend gedachten, und jetzt gehört mir ausschließlich ein Brief! Es ist der erste, den ich von Ihnen habe, er ist mir unendlich wert.

Ich empfing ihn leider in Hamburg, wohin ich gereist war, meine Eltern zu besuchen; viel lieber hätte ich ihn aus der Hand Ihrer Frau empfangen.

In einigen Tagen denke ich wieder nach Düsseldorf zu gehen, ich sehne mich dahin.

Mit freudigem Mut erfüllt mich das übergroße Lob, dessen Sie meine Variationen wert halten. Seit diesem Frühjahr studiere ich fleißig Ihre Werke, wie gerne hörte ich auch darüber Ihr Lob! Dieses Jahr verlebte ich seit Frühling in Düsseldorf; es wird mir unvergeßlich sein, immer höher lernte ich Sie und Ihre herrliche Frau verehren und lieben.

Noch nie habe ich so froh und sicher in die Zukunft gesehen, so fest an eine herrliche Zukunft geglaubt als jetzt. Wie wünsche ich sie nah' und näher die schöne Zeit, wo Sie uns ganz wiedergegeben sind.

Ich kann Sie dann nicht mehr verlassen, ich werde mich bemühen, mir immer mehr Ihre teure Freundschaft zu erwerben.

Leben Sie wohl und gedenken Sie meiner in Liebe.

Ihr Sie innig verehrender Johannes Brahms

Meine Eltern und Ihre hiesigen Freunde gedenken Ihrer mit größter Verehrung und Liebe. Die Eltern, Herr Marxsen, Otten und Avé bitten mich besonders, Ihnen die herzlichsten Grüße zu sagen.

5.

Verehrtester Freund!

Recht viel möchte ich Ihnen vom Weihnachtsabend schreiben, wo er uns durch Joachim's Nachrichten so schön wurde, wie er uns den ganzen Abend von Ihnen erzählte und Ihre Frau so still weinte. Wir waren ganz erfüllt von der freudigen Hoffnung, Sie auch bald wiedersehen zu können.

Immer schaffen Sie doch die Tage, die uns sonst doppelte Trauertage wären, zu hohen Festtagen um. An ihrem Geburtstage durfte Ihre Frau Ihnen den ersten Brief schreiben, am Weihnachtsabend sprach Sie zuerst der Freund, dem allein wir das Glück gönnen und uns nur wünschen, ihm bald folgen zu dürfen.

Am ersten Feiertag bescherte Ihre Frau. Sie wird Ihnen wohl gerade jetzt davon schreiben, auch wie hübsch Marie und Joachim Ihre A-Moll-Sonate und Elise die Kinderszenen spielte, auch wie sie mich hoch erfreute durch die sämtlichen Werke Jean Pauls; ich hoffte nicht, sie in vielen Jahren mein Eigen nennen zu können. Joachim bekam die Partituren Ihrer Symphonien, mit denen Ihre Frau mich schon früher beschenkt hat.

Den Abend vor Weihnacht kam ich hier wieder an, wie lang schien mir die Trennung von Ihrer Frau! Ich hatte mich so an ihren erhebenden Umgang gewöhnt, ich hatte den ganzen Sommer so herrlich in ihrer Nähe verlebt und sie so hoch bewundern und lieben lernen, daß mir alles kahl schien, daß ich mich nur sehnen konnte, sie wieder zu sehen. Wie Schönes brachte ich doch mit aus Hamburg! Von Herrn Avé die Partitur zu Glucks

„Alceste“ (die italienische Ausgabe 1776), Ihren ersten teuren Brief an mich und manchen von Ihrer geliebten Frau. Für ein schönes Wort in Ihrem letzten Brief, für das liebevolle „du“, muß ich Ihnen noch besonders auf das herzlichste danken; auch Ihre so sehr gütige Frau erfreut mich jetzt durch das schöne vertrauliche Wort; es ist mir der höchste Beweis Ihrer Zuneigung, ich will es immer mehr zu verdienen suchen.

Noch vieles hätte ich Ihnen zu schreiben, geliebtester Freund, doch würde es wohl nur eine Wiederholung dessen sein, was Ihre Frau Ihnen schreibt; deshalb schließe ich mit dem wärmsten Händedruck und Gruß. Ihr

Düsseldorf, 30. Dezember 1854 Johannes

6.

Lieber verehrter Freund!

Ich muß Ihnen selbst meinen Dank sagen für die große Freude, die Sie mir machen durch die Widmung Ihres herrlichen Konzertstückes. Wie freue ich mich, so meinen Namen gedruckt zu sehen! Noch besonders dann, daß mir wie Joachim ein Konzert gehört. Oft sprachen wir über beide und welches und wohl das liebste — wir haben es nicht herausgekriegt.

Mit Wonne gedenke ich noch der kurzen Stunden, die ich bei Ihnen sein durfte, sie waren so schön — aber entschwanden gar so schnell. Ich kann Ihrer Frau nicht genug davon erzählen; doppelt glücklich macht es mich, daß Sie mich so freudig und gütig empfingen und jetzt noch mit so viel Liebe der Stunde gedenken.

So werden wir Sie immer öfter und schöner wiedersehen, bis wir Sie wieder besitzen.

Den Katalog, wie Sie wünschten, habe ich Ihrem Abschreiber gebracht.

Der Brief von Jenny Lind, meine ich, wird Ihnen wohl im Original lieb sein. Die Handschrift ist es wohl, welche Sie wünschen, denn was drin steht, brauche ich Ihnen doch nicht erst aufzuschreiben.

Das neue Werk von Bargiel legen wir bei, es wird Ihnen wohl wie uns große Freude machen; ein bedeutender Fortschritt ist es doch von op. 8 bis op. 9. Beide sind Ihrer Frau gewidmet; das täte ich auch gern immer, ich möchte nur mit den Namen Joachim und Clara Schumann abwechseln, bis ich den Mut hätte, Ihren Namen einmal hinzusetzen; der wird mir wohl so bald nicht kommen.

Nun leben Sie recht wohl, teurer Mann, und denken Sie zuweilen in Liebe Ihres

Düsseldorf, im Januar 1855 Johannes.

Erinnern Sie sich, daß Sie mich schon im vorigen Winter zu einer Ouvertüre zu „Romeo“ ermunterten? Übrigens habe ich mich vergangenen Sommer an einer Symphonie versucht, den ersten Satz sogar instrumentiert und den zweiten und dritten komponiert (in D-Moll $^6/_4$ langsam).

7.

Lieber verehrter Freund!

Ich schicke Ihnen hier die gewünschten Sachen: eine Halsbinde und die Signale. Für erstere muß ich verantwortlich sein; da Ihre Frau in Berlin, so galt meine Entscheidung. Wenn sie Ihnen nur recht ist und nicht zu hoch?

Die Signale schicke ich Ihnen vom vorigen Jahr mit, es fehlen einige Nummern, wir haben wohl nicht genug darauf geachtet. Von jetzt an sollen Sie sie regelmäßig haben.

Ich kann schon jetzt die bestimmteste Versicherung geben, daß Herr Arnold Ihre Korrektur der „Gesänge der Frühe“ bekommen hat. Daß er mit der Herausgabe so lange zögert, hat wohl anderen Grund.

Ob Ihnen denn der weite Spaziergang mit mir gut bekommen ist? — Ich denke doch. Mit welcher Wonne denke ich an den schönen Tag, selten war ich so überglücklich! Ihre liebe Frau habe ich recht beruhigt und erfreut durch meinen seligen Brief.

Viele Grüße an Sie sind mir aufgetragen von allen Ihren Freunden hier. Den Ihrer Kinder und Fräulein Berthas will ich besonders nennen.

Möge es Ihnen gut gehen und Sie sich manchmal in Liebe erinnern Ihres

Düsseldorf, im Februar 1855 Johannes

8.

Verehrter Meister!

Sie werden sich recht verwundert haben, daß ich von einer Fis-Moll-Sonate schrieb, die mitkommen sollte, und keine da war. Ich hatte heute früh ganz vergessen, sie beizulegen.

Hier sende ich sie mit den Liedern und den Chören der „Maria Stuart". Ich denke, das ist Ihnen lieb, Sie schrieben öfter davon.

Ihre Frau schreibt mir soeben ganz beglückt von Ihrem Brief; sie will Ihnen wunderschönes Notenpapier schicken. Ich bin wohl rasch gewesen, aber nicht so zärtlich, nur Frauen machen doch alles schnell und schön, zart zugleich.

Mit dem herzlichen Gruße Ihr

Düsseldorf, März 1855 Johannes Brahms

B. Briefe Johannes Brahms' an seine Stiefmutter und seinen Stiefbruder

1. Vom Mai 1875

Liebe Mutter!

In Eile will ich mitteilen, daß ich ganz reizend in Zingelhausen bei Heidelberg wohne. Auch danke ich jetzt nachträglich für die S..., die Du mir wieder gestrickt. Mir tut fast leid, daß Du Dir so viel Mühe für mich machst! Hast Du aber sonst keine Verwendung dafür, so nehme ich sie dankbar an. Wien verlasse ich aber nicht, ich habe nur meine Stellung aufgegeben, Du kennst die Verhältnisse nicht und da wäre es zu weitläufig, daß ich Dir erzählte, warum. Deshalb bleibe ich aber doch da — und ebenso gern. Nun schreibe mir aber ja, wenn Du Geld nötig hast, jetzt und hernach, wenn die Badereise los geht! Grüße Krügers recht freundlich, Fritz natürlich. Hoffentlich habt Ihr jetzt so schöne Tage wie ich hier am Neckar; dann genießt sie recht — wie ich es auch tue, ich laufe viel herum!

Herzlich Dein Johannes

Ich muß Dir doch auch sagen, daß sich so oft die Leute über meine gestrickten S... wundern und daß so gut für mich gesorgt wird!

2. Poststempel Wieden, 15. Oktober 1887

Lieber Fritz!

Ich reise heute früh ein paar Tage nach Köln; nichts Lieberes und Besseres kann ich auf die Reise mitnehmen als Deinen Gruß, Deine Nachricht. Ich bin ungemein froh darüber und wünsche nur gleich bis Pinneberg fahren zu können! Seid recht von Herzen gegrüßt und genießt Euer glückliches Dasein! Ganz Euer Joh.

3. Poststempel Wieden, 5. April 1888

Lieber Fritz!

Es ist aber wirklich höchste Zeit, daß wir uns einmal wieder schreiben! Ich bin nicht gerade ängstlicher Natur und wenn jemand nicht gerade schreit, so denke ich, es geht ihm so weit gut. So nehme ich auch gern an, daß es Euch gut, sehr gut geht — aber das sähe ich doch gern einmal schwarz auf weiß und hoffe, Du sagst es mir nächstens recht ausführlich und Mutter sagt hoffentlich auch was dazu!

Ich hatte immer gedacht, den Winter einmal nach Hbg. zu kommen. Jetzt scheints wohl nichts mehr zu werden, denn Ende d. M. denke ich nach Italien zu gehen und dann bin ich etwas weit vom Weg abgekommen! Den Sommer werde ich vermutlich in Thun sein, ich melde es, wenn ich von Italien zurückkomme.

Nun sei aber so gut, mir recht viel Gutes zu melden, namentlich von unserer lieben Mutter. Habt Ihr für den Sommer nichts Besonderes vor, das sie erfreuen kann oder das ihrer Gesundheit nützlich ist? Was machen die Rosen und kauft man brav Uhren?

Seid recht herzlich gegrüßt von Eurem Johannes

4. 19. Juni 1893

Dieser kleine Raum ist mit Johannes Brahms' Photographie beklebt, die ihn, zum Ausgehen gerüstet, die Treppe herabsteigend, darstellt.

Hier, liebe Mutter, komme ich und danke schön für Deinen lieben Brief.

Vor allem freut mich, daß Fritz eine hübsche Tour macht, was zugleich beweist, daß es Euch beiden gut geht — laß ihn nur weiter Pläne machen und spazieren gehen! Das kleine Bild vorne besieht Fritz sich wohl mit der Lupe?! Auch werde ich dafür Sorge tragen, daß Ihr einen Abguß der Medaille kriegt. Fritzen als Kenner wird doch die Arbeit interessieren — das Gold muß er sich dazu denken!

Mir geht es sehr gut und der Sommer wird immer schöner. Zum Herbst oder Winter muß ich einmal wirklich bei Euch hineinschauen, nicht bloß im Bild.

Habt Ihr denn sehr überflüssig Geld oder darf ich einmal wieder schicken? Fritz soll nur brav Geld verreisen, das macht lustig und frisch — dann kann er sich und Dich wieder unterhalten mit all seinen Leiden!

Nun seid recht herzlich gegrüßt und laßt recht bald wieder hören

Euren Johannes

5. 15. Oktober 1895

Lieber Fritz!

Ich verreise für 8 Tage (nach Zürich). Doch denke ich an den 1. November und daß da jedem Bürger einige Moneten angenehm sind! Schreibe mir aber, ob sie für Deine weiten Reisen auch genügen! Wenn Du sie noch weiter machst (auch z. B. bis Zürich), so richte ich mich danach. Also nur einstweilen und gern, von Herzen gern auf weiteres und mehr. Lebt recht vergnügt und froh und seid bestens gegrüßt

von Eurem J. B.

6. 23. Dezember 1895

Liebe Mutter!

Mein herzlicher Gruß soll Euch doch beim Fest nicht fehlen und Dir auch nicht mein Gesicht, das ich deshalb für Dich beilege — nicht für den Geschäftsinhaber! Wenn Pinneberg näher bei Berlin läge, würde ich Euch nächstens besuchen. Es hält mich Allerlei ab, nach Hbg. zu gehen, ich kann mich nicht recht entschließen, vielleicht mehr gegen den Frühling, wenn es bei Euch anfängt, schön grün zu werden. Von Berlin habt Ihr einiges gekriegt für den Weihnachtsbaum und für Konzertbillets?

Zum Dank für Eure Zeitungen schicke ich auch eine!

Nun aber wünsche ich Euch fröhlichste Festtage und ein sehr glückliches neues Jahr.

Mit besten Grüßen Euer Joh.

7. 13. August 1896

Liebe Mutter!

Das war einmal ein lieber, guter Brief, mit wieviel Neuigkeiten und lauter schönen Neuigkeiten. Ich lese ihn mit ungemeinem Vergnügen und male mir alles gehörig aus.

Das neu dekorierte Haus, die Kirche, den Garten, dazu Wyk auf Föhr, das alte liebe Gehölz usw. Lockt es Fritz denn nicht, noch eine Reise nach Schweden und Norwegen zu machen? Das soll ja auch sehr schön sein und einen Kollegen fände er gewiß leicht!

Mir aber wäre es eine rechte Freude, wenn er es täte und mir hernach davon erzählte. Jedenfalls aber schreibst Du mir nach drei Wochen, wie ihm und seinem Durst die Seeluft gut getan hat. Der Sommer ist eigentlich nicht gerade schön, aber wer, wie ich früh aufsteht und wann er will, spazieren gehen kann, darf zufrieden sein und wunderhübsche Spaziergänge gibt es hier zahllose. Ich hoffe, es geht Euch so vortrefflich weiter und Ihr laßt es bisweilen hören

Euren herzlichst grüßenden Johannes

8. 29. März 1897 (Bleistiftkarte).

L(iebe) M(utter). Der Abwechselung wegen habe ich mich ein wenig hingelegt und kann daher unbequem schreiben. Sonst habe keine Angst, es hat sich nichts geändert und wie gewöhnlich habe ich nur Geduld nötig. Von Herzen Euer Joh.

Diese, fünf Tage vor dem Tode geschriebene Karte ist wohl der letzte Federzug des großen Meisters.

Systematisches Verzeichnis der Brahmsschen Werke

9. Für Orgel

A. Gesänge ohne Begleitung

1. Gesänge für gemischten Chor

2. Gesänge für Frauenchor

3. Gesänge für Männerchor

B. Gesänge mit Begleitung

1. Gesangwerke mit Orchester

2. Gesänge mit Begleitung mehrerer Instrumente

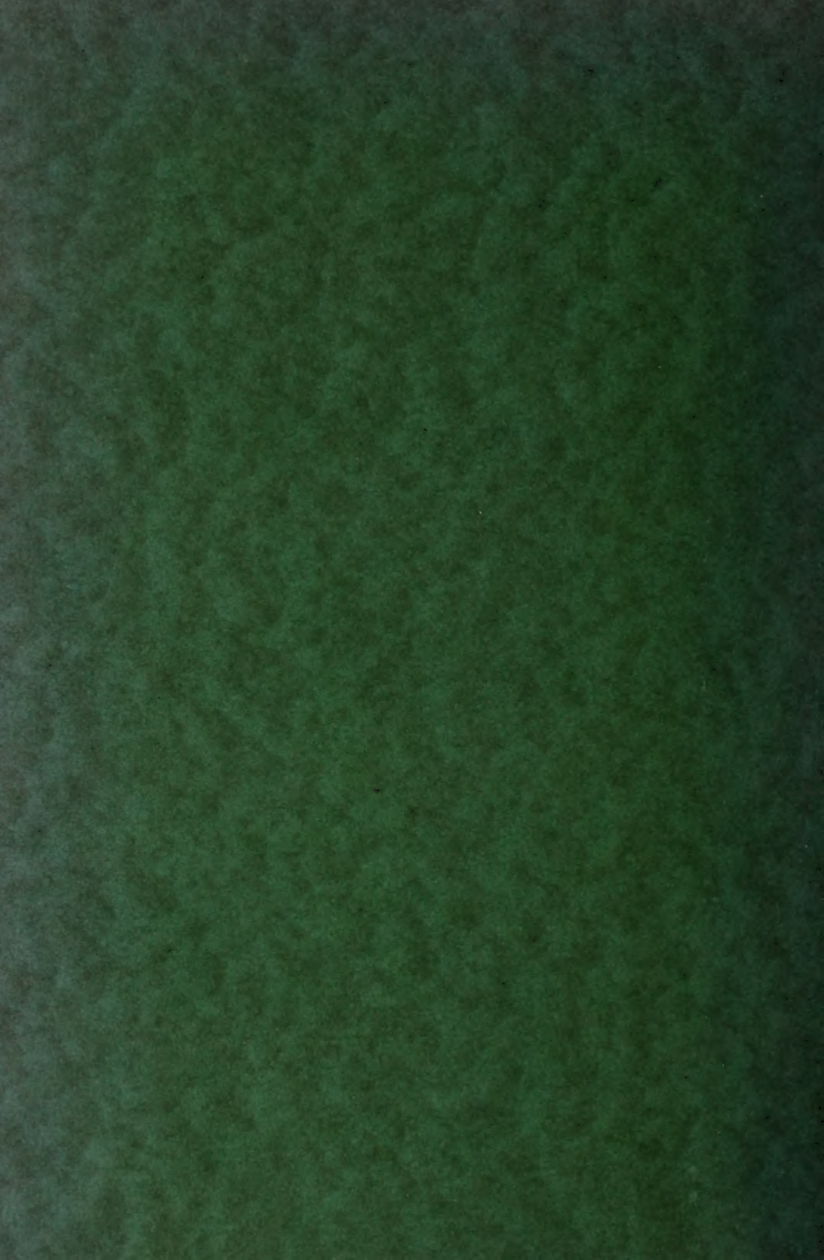
3. Gesänge mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte

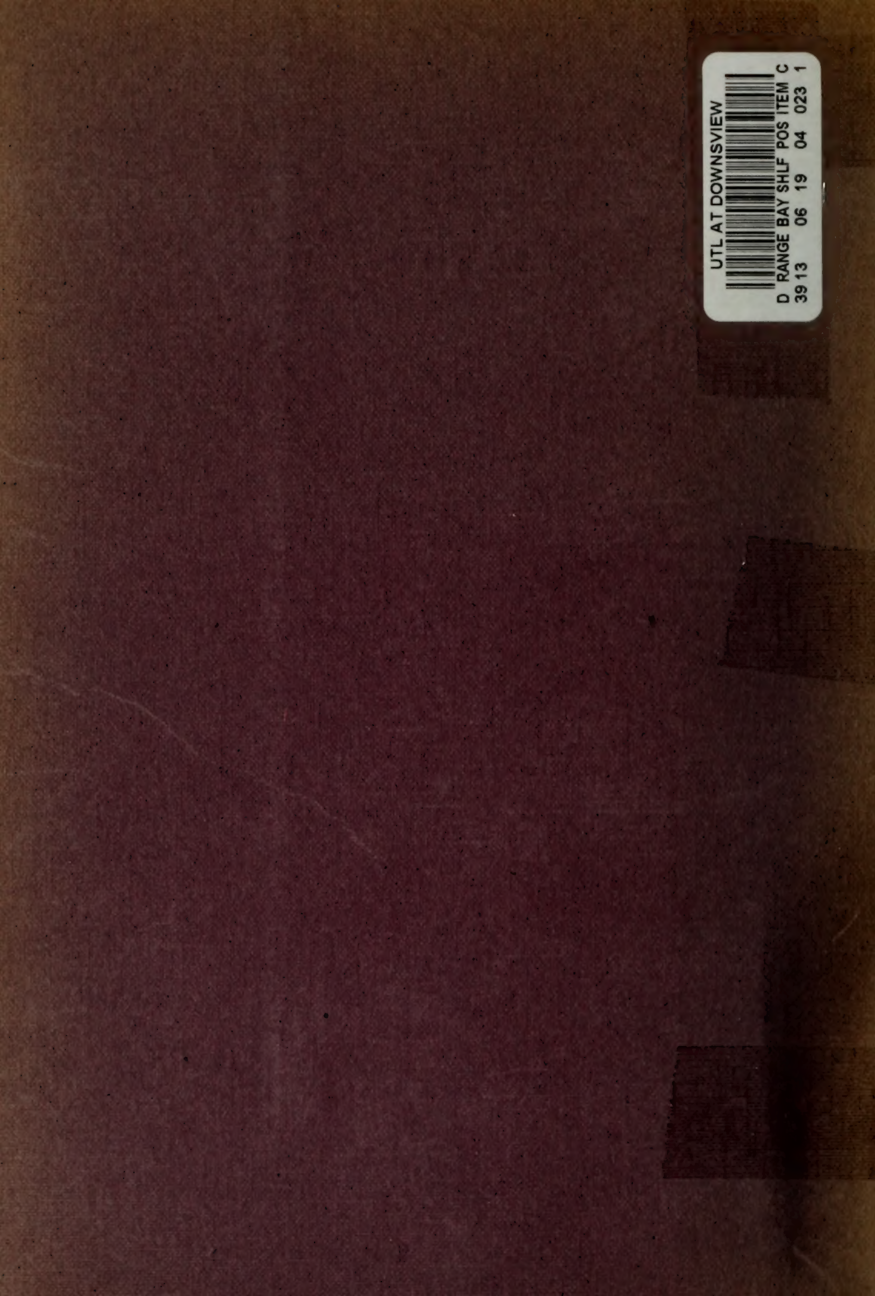
4. Gesänge mit Begleitung des Pianoforte

a) Chöre.

b) Soloquartette






UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 06 19 04 023 1